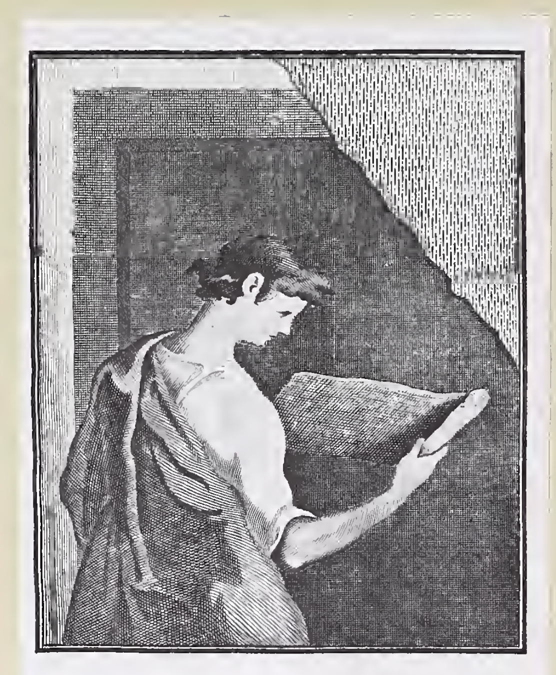
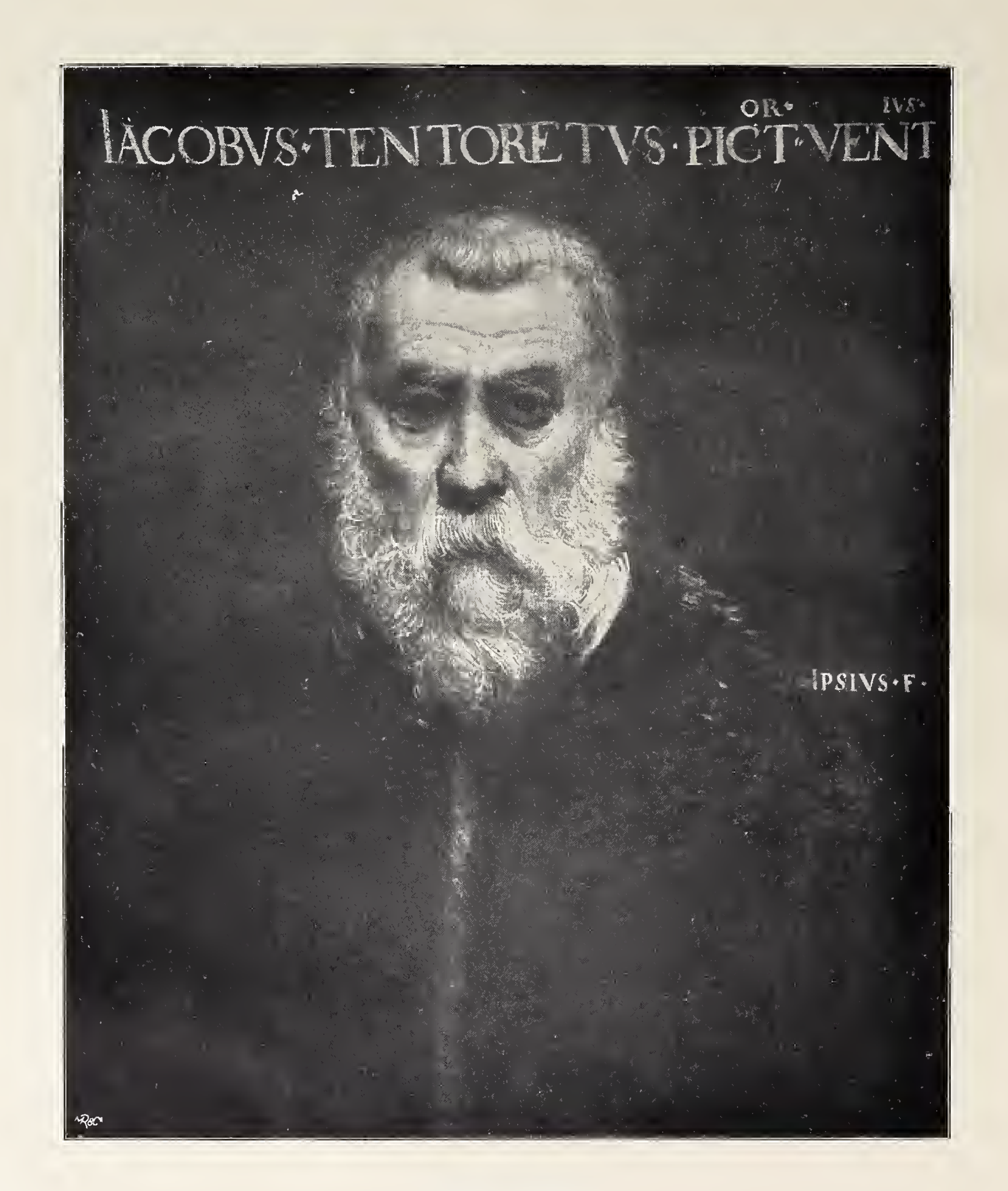
TINTORETTO



JACOPO TINTORETTO



SELBSTBILDNIS.
PARIS, LOUVRE.

JACOPO TINTORETTO

VON ERICH VON DER BERCKEN

UND AUGUST L. MAYER

ERSTER BAND



VERLAG VON R. PIPER & Co. / MÜNCHEN / 1923

VORWORT

In ihrer seit Jahrhunderten traditionell gewordenen humanistischen Erudition haben die deutschen Gelehrten und Kunstfreunde von jeher in Italien vor allem die reine Klassizität gesucht und daher ihre Aufmerksamkeit in erster Linie den großen Künstlern der Renaissance zugewendet. Auf diese Weise ist eine umfangreiche Literatur über Raffael, Michelangelo, Tizian entstanden, während der große Venezianer der Spätzeit, Tintoretto, fast unberücksichtigt blieb. Nicht ganz das gleiche finden wir in anderen Ländern. Während es in Deutschland immer die Gesetzmäßigkeit und Harmonie des lateinischen Geistes gewesen ist, die in Italien gesucht und bewundert wurde, hat man in England in einer Mischung von Romantik und Ästhetizismus viel früher und allgemeiner sowohl der primitiven Kunst, vor allem den Quattrocentisten, als auch einer Kunst und Kultur, die schon an der Grenze der Decadence steht, Interesse geschenkt. So sind in den letzten Jahrzehnten eine ganze Anzahl von Monographien in englischer Sprache auch über Tintoretto erschienen. Ganz entsprechend jener mehr romantisch-gefühlsmäßigen Kunstauffassung besitzen freilich nicht alle diese Arbeiten erheblichen wissenschaftlichen Wert, und so ist es zu erklären, daß die Probleme der Kunst Tintorettos viel weniger als die der anderen großen Maler durchforscht worden sind. Die besondere Schwierigkeit, die gerade die Werke dieses Meisters in ihrer oft so ungünstigen Aufstellung, verbunden mit der Unsicherheit der Datierung, bieten, tritt hinzu. Es konnte in dem vorliegenden Bande nicht unsere Aufgabe sein, die Einzelfragen einer Lösung entgegenzuführen; es war unsere Absicht, die Persönlichkeit Tintorettos, das Wesen seiner Kunst im Verhältnis zu der seiner Zeitgenossen und der führenden Meister der folgenden Jahrhunderte klarzustellen. Einem späteren Bande, dessen baldiges Erscheinen Autoren und Verleger nach Möglichkeit zu beschleunigen trachten, und der einen Catalogue raisonné des gesamten Œuvre enthalten soll, bleibt es vorbehalten, auf alle Einzelfragen, die hier noch nicht ausführlich erörtert werden konnten, einzugehen.

Denjenigen Herren, die uns in liebenswürdigster Weise durch Überlassung von Notizen oder Photographien unterstützt haben, sei auch hier unser Dank ausgesprochen: R. Berliner, J. Boehler jr., C. Dodgson, R. Langton Douglas, L. Dussler, W. Graeff, O. Homburger, B. Italiener, F. Malaguzzi Valeri, M. Salmi, Sir Robert C. Witt, R. Wittkower.

München, im September 1922.

EINLEITUNG

Erfüllt von den tiefsten Gegensätzen, die nur je in eines Künstlers Seele vorhanden waren, in sich vereinigend die größten Widersprüche, die Lebensanschauung und künstlerisches Schaffen voneinander trennen können: so erscheint uns Jacopo Tintoretto. Die äußerste Askese der Gesinnung, eine herbe und strenge Religiosität, ein uns unmittelbar packender, düsterer Ernst der Auffassung finden sich in ihm vereint mit einer letzten Steigerung rein artistischer Tendenzen, einer oft geradezu spielerischen Grazie, einem Luxus aller Kunstmittel, einer zum höchsten getriebenen Sinnlichkeit, einem unerhörten Kultus der Linie und der Farbe um ihrer selbst willen.

Ein ganz neues Verhältnis zur Welt spricht sich in den Schöpfungen Tintorettos aus. Die venezianische Malerei, aus der er hervorging, hatte eine Bejahung des Lebens bedeutet, eine letzte Verklärung des Daseins, ohne doch jemals den Boden der Wirklichkeit zu verlieren. Tintorettos Kunst führt über das Diesseits hinaus; sie ist nicht schlechthin lebensverneinend, sie ist nicht asketisch im eigentlichen Sinne, sie führt nicht in ein Reich schrankenloser Phantasie: es ist vielmehr jenes eigentümliche in-Distanz-Setzen der Wirklichkeit, die Verwandlung der Bilderscheinung in eine aller Greifbarkeit entrückte Vision, das Ertränken der Darstellung in einem Meer von Farbe, von Licht und von Dunkelheit, jene seltsam artistische, artifizielle Umbildung aller Dinge, was ihnen ihre unmittelbare Wirklichkeit raubt und sie gerade dadurch, daß ihnen alle Materialität genommen ist, um so elementarer, um so eindringlicher zur Seele sprechen läßt.

Tintorettos Vorläufer in der Malerei von Venedig: Giovanni Bellini, Tizian, Bonifazio waren Kinder eines ganz anderen Zeitalters. Nie ist bei Giambellini, nie bei Tizian oder Bonifazio eine solche Erschütterung zu verspüren, nie auch vermitteln diese Maler gleichzeitig so sehr das Gefühl einer Loslösung von allem wirklichen Dasein, wie dies Tintorettos Werke – trotz aller unmittelbar fortreißenden Leidenschaft, alle Tiefen aufwühlenden Empfindung – in uns hervorrufen.

Kein anderer Maler – Michelangelo vielleicht ausgenommen – hat so sehr mit dem Dasein gerungen, keiner so tief unter dem Leben leiden müssen. Jene verklärte Ruhe, jene

glückselige Stimmung, die uns in den Schöpfungen eines Giovanni Bellini in so hohem Maße entzückt – sie ist Tintoretto allezeit fremd geblieben; die Harmonie Tizians und Bonifazios erscheint naiv im Vergleich zu dem Ethos und der Menschlichkeit Tintorettos. Das tiefste Mitleiden mit den Menschen hat den Meister erfüllt. Einen ungewöhnlich großen Raum nehmen in seiner Kunst die auf das Sakrament und die Werke der Barmherzigkeit bezüglichen Darstellungen ein, und die wunderbarste Inkarnation dieser Gesinnung, in ihrer Großartigkeit ein Gegenstück zu dem bildnerischen Schmuck mittelalterlicher Kathedralen, hat der Meister in dem Hauptwerk seines Lebens gegeben: der Ausmalung der Scuola di S. Rocco.

Tintoretto war der temperamentvollste aller italienischen Künstler. Sein Temperament verrät sich in jedem Pinselstrich, in dem Duktus der Feder und des Kohlenstifts in den Zeichnungen; das was sein Temperament im Zaume hielt, war der ihm eigene, ungewöhnlich starke Intellekt und die Tradition – eine Tradition, die eine solche Macht hatte, daß sie ihn schließlich wieder zurückkehren ließ zu ähnlichen Wirkungen, wie wir sie in den byzantinischen Mosaiken von S. Marco finden, daß sie ihn in den letzten Werken seines Lebens wieder anknüpfen ließ bei den dekorativ einfachen Wirkungen der früheren Venezianer, die allerdings derart gesteigert werden, daß sie allein imstande sind, das Bild in die Sphäre des Unwirklichen zu erheben. In der Tat ist das Transzendentale bei Tintoretto schon in der Bildform begründet und entsteht nicht, wie oft in der nordischen Kunst, erst durch Assoziationen, die sich mit dem Bildinhalt verknüpfen. Schon in der Flächenaufteilung liegt etwas Irreales. Deutlich erkennen wir in jener dekorativen Gliederung der Bildfläche durch parallele Diagonalen, wie sie Spätwerke des Meisters, etwa die „Mannalese“ von S. Giorgio zeigen, wo der Blick ganz gleichmäßig das in höchstem Sinne einheitlich gefüllte Bild umfaßt, in jener eigentümlichen Mosaik- und Teppichwirkung der Spätwerke die Beziehungen zur früheren venezianischen Kunst wieder – wenn auch ein anderes, gleich bedeutsames Kompositionsprinzip des Meisters, das Zusammenreißen des Bildeindrucks auf einige wenige Kurven, in der Vergangenheit der venezianischen Malerei keine Analogie hat und erst in neuester Zeit sich wieder findet. Auch das in vielen Spätwerken des Meisters auffallende, eigentümlich starke Divergieren der Richtungen, wobei die Flächen, die von den Figuren gebildet werden, nicht mehr parallel zur idealen Bildebene stehen, sondern in eigenartiger Weise gegenüber der Vorderebene verschoben sind, ist ein für Tintoretto höchst charakteristisches, durchaus neues Kompositionsmotiv, das kein Maler der älteren Zeit mit ihm gemeinsam hat und das auch in neuester Kunst nur selten wieder aufgenommen wurde.

Ein konventionelles Urteil hat Tintoretto zum Naturalisten gestempelt: er sei der erste venezianische Maler, so heißt es, der die heilige Geschichte in völlig naturalistischer Weise zur Darstellung gebracht habe. Nichts ist irreführender als dieses Urteil, und es gehört zu den ersten Bedingungen für ein Verständnis der Kunst des Meisters, ihren völligen Gegensatz zum Naturalismus – in der herkömmlichen Bedeutung dieses Wortes – erkannt zu haben.

Tizian, der doch als italienischer Meister der Hochrenaissance sicherlich nicht als Naturalist in eigentlichem Sinne bezeichnet werden kann – wie unendlich natürlicher ist der Ausdruck seiner Köpfe, die Haltung seiner Figuren! Kein Maler der älteren Zeit hat so wie Tintoretto seine Figuren in eine entfernte Welt gerückt – man sieht ihre Augen kaum, nur ihre Bewegungen und Umrisse werden recht sichtbar. Unzweifelhaft hat der Meister eine sehr bedeutende Entwicklung durchgemacht, Frühwerke wie das „Markuswunder" in der Akademie von Venedig zeigen noch außerordentlich viel Naturnähe – einer der Hauptgründe, warum gerade dieses Bild eine so besondere Popularität gefunden hat. Auch in Werken der späteren Zeit ist gelegentlich noch sehr viel Kontakt mit der Natur wahrzunehmen. Aber selbst in Bildern, die ungewöhnlich viel realistische Elemente zu enthalten scheinen, kann doch von einem wirklichen Naturalismus keine Rede sein: im „Abendmahl" von S. Trovaso in Venedig, wo die prachtvolle Halle im Hintergrund und die weißgekleideten Figuren in ihrer visionären Wirkung jeden eigentlichen Naturalismus aufheben. Auch unzweifelhaft realistische Einzelmotive in Frühwerken des Künstlers verdanken doch ihren Ursprung – wir werden später davon zu sprechen haben – keineswegs einer naturalistischen Tendenz. Bemerkenswert aber ist, daß Tintorettos Bilder, so fern sie, ihrem tiefsten Wesen nach, der Natur stehen, doch getragen sind von einem tief menschlichen Erleben. Niemand wird eine Erhöhung seines Daseins- und Lebensgefühles aus ihnen schöpfen (ein deutliches Symptom ihres antinaturalistischen Charakters), und sie dennoch nicht als blutleer, nicht als Gedankenkunst empfinden. Die Menschen in seinen Bildern sind nicht Schemen, nicht Erscheinungen, die, wie bei Greco, nur für Momente menschliche Formen angenommen haben, und sind doch nicht Menschen unseres Schlages. Sie gehören einer Welt an, die zwischen der diesseitigen und der göttlichen steht. Über das eigentlich Irdische gehen Tintorettos Gestalten weit hinaus (aus diesem Grunde, nicht aus irgendeinem derb-volkstümlichen „Naturalismus" vermeidet der Künstler das modisch-elegante Kostüm) im Gegensatz zur Renaissance, die, wie die Antike, ihr Ideal durchaus im Menschlichen, in der höchsten Veredelung und Steigerung des Menschen gefunden hat.

Der visionäre, aller unmittelbaren Realität entrückte Charakter der Darstellungen ist eine der wesentlichsten Eigenschaften von Tintorettos Kunst.

Den Gestalten Tizians ist eine ganz andere Leiblichkeit, eine ganz andere Greifbarkeit eigen. Die Wirkung einzelner Figuren in Tizians Werken, wie des Engels der Verkündigung in S. Salvatore, mag noch so edel, noch so schön in der Erfindung sein, sie bleibt, an ähnlichen Schöpfungen Tintorettos gemessen – man denke an seine Verkündigung im Berliner Museum – in der Sphäre des Irdischen, ja des Alltäglichen. Während bei Tizian die Stifter aus dem Bilde heraussehen (Madonna Pesaro), was den Beschauer gewissermaßen auf eine Stufe mit dem Dargestellten versetzt, sind die Stifter bei Tintoretto ganz anders als Erscheinung gegeben; wie man denn überhaupt finden wird, daß in den Werken des jüngeren Meisters die vordersten Figuren in einer ganz anderen Distanz dar-

gestellt erscheinen. Mag ein Beschauer noch so wenig in Tintorettos Werke einzudringen imstande sein, niemals wird doch die Empfindung ausbleiben, einer ganz anderen Welt als der irdischen gegenüberzustehen. Es hat dies seinen Grund nicht zuletzt auch in der ganz ungewöhnlichen, geheimnisvollen Gewalt der Gegensätze von Licht und Schatten, die das Bild oft geradezu willkürlich, fast ohne Rücksicht auf die Darstellung, Strömen gleich, durchfluten. Es ist die Farbe, die über das Bild ausgegossen ist, die das Bild nicht klärt, die nur dazu beiträgt, den Eindruck noch verwirrender, noch aufwühlender zu gestalten. Es ist die außerordentliche dekorative Kraft der Linienführung und Flächenteilung, die das Bild, mehr als alles andere, in die Sphäre des Unwirklichen erhebt.
Jenes in-die-Ferne-Rücken, in-Distanz-Setzen, bedeutet mehr als eine nur malerische Transposition der Bilderscheinung, eine Betrachtung im Sinne eines einheitlichen Fernbildes. Eine solche findet sich auch bei Velazquez; doch haben die Schöpfungen des Spaniers – mit italienischer Cinquecentokunst verglichen – nicht selten ein wenig vom Charakter des lebenden Bildes. Diese Unmittelbarkeit, wie sie etwa den „Meninas“ eigen ist, dieses Festhalten eines Zufälligen fehlt Tintoretto, und daher kann man bei ihm in einem viel tieferen Sinne von einer malerischen „Vision“ sprechen. Trotz aller Bewegtheit fehlt der Charakter des Transitorischen.
Wie so oft am Wendepunkt zweier Kulturperioden eine neue geistige Bewegung, wenn sie die inneren Kräfte aufs höchste spannt, Elemente der früheren Zeit mit sich führt, die in der Konvention erstarrt sind und äußerlich, formelhaft bleiben, die abzustoßen sie noch nicht die Kraft hat, so ist auch Tintoretto, dieser große Neuerer am Ende eines überlebten Zeitalters, von manieristischen Zügen nicht völlig freizusprechen. Wenn der Künstler eine in den vierziger Jahren, nicht unbeeinflußt von Michelangelo ausgebildete Körperform durch alle Jahrzehnte seines Schaffens beibehält, wenn immer ähnliche Haltungen und Bewegungen sich wiederholen, so darf dies sicherlich als Manierismus bezeichnet werden. Unzweifelhaft war Tintoretto kein Manierist im Sinne seiner florentinischen und römischen Zeitgenossen, der Vasari, Taddeo und Federigo Zuccari, die ganz äußerlich, ohne irgendwelche geistige Vertiefung, ja ohne Beseelung die Merkmale der Kunst des Michelangelo übernehmen. Auch derjenige Künstler früherer Zeit, dem Tintoretto so viel verdankt: Parmigianino erscheint infolge seines oft recht äußerlichen Formalismus als Manierist in eigentlicherem Sinne. Völlig indes kann Tintoretto von manieristischen Elementen, ja von Gewaltsamkeit nicht freigesprochen werden. Auch in der Auffassung, der Darstellung der Stoffe zeigt sich das deutlich.
Mehr als irgendein anderer italienischer Künstler seiner Zeit hat Tintoretto die ganze Darstellungswelt durchmessen, es gibt kaum einen Stoff, den er nicht behandelt, kaum ein Thema, das er nicht dargestellt hätte: Mythologie, Altes und Neues Testament, Geschichte, Porträt – kein Stoffgebiet ist ihm fremd geblieben, und dennoch kommt dem Beschauer diese ganz außerordentliche Vielseitigkeit des Künstlers nicht immer in ihrem eigentlichen Umfange zum Bewußtsein, ja man kann es verstehen, wenn Tizian univer-

seller, reicher an Inhalt und Umfang gefunden wird. Einen so großen Reichtum an Darstellungen Tintoretto auch entfaltet hat – nirgends hat er sich dem Stoffe angepaßt; jede Darstellung erscheint auf die gleiche Formel gebracht, in dasselbe Schema gezwungen. Es ist jene schon von den frühesten Kritikern hervorgehobene Eigenschaft, die sie Terribilità nannten, die allen Schöpfungen des Malers ihr unveränderliches Gesicht aufprägt. Auch dort, wo eine Terribilità im eigentlichen Wortsinn nicht zu spüren ist, wie etwa in den rokokohaften, leicht skizzierten Friesbildern im Prado, da hat die Stärke des ornamentalen Formprinzips doch die gleiche Wirkung. Die Überspitzung des Artifiziellen, die sich in jenen Friesskizzen vor allem in der bis zum äußersten getriebenen Untensicht zeigt, und die bei kaum einem anderen früheren Künstler in einer derart eigentümlichen Weise vorhanden war, erscheint als dasjenige Prinzip, das alle Darstellungen gewissermaßen auf einen Nenner bringt, sie einander verwandt erscheinen läßt.
Moderne Betrachter haben gefunden, daß, im Gegensatz zu Greco, die ornamentalen Gebilde Tintorettos mehr aus einer Verdünnung des Persönlichen hervorgehn und uns, mögen sie noch so reizend sein, nie die Höhepunkte seines Genius ersetzen – mit Unrecht: bei keinem Maler der älteren Zeit ist das Ornament, die Arabeske enger, unlöslicher mit dem tiefsten Wesen seiner Kunst verknüpft.
Seinen schönsten Ausdruck findet das artistisch-ornamentale Prinzip der Kunst Tintorettos in jener eigentümlichen Grazia, die namentlich den Schöpfungen vom Ende der sechziger und aus den siebziger Jahren einen so großen Reiz verleiht – wir finden die ersten Anätze in Bildern wie der Kreuzigung von S. Cassiano in Venedig mit ihren spielerischen Motiven und gezierten Kurven, die sich in ähnlicher, doch noch ausgeprägterer Form in Werken wie der „Auferweckung des Lazarus“ in Lübeck, der „Versuchung des hl. Antonius“ in S. Trovaso oder den Bildern des Anticollegio im Dogenpalast wiederholen, die aber auch noch in Werken viel späterer Zeit, dem „Kampf Michaels mit dem Drachen“ in der Dresdener Galerie oder der „Auferstehung Christi“ in S. Giorgio anzutreffen sind. Diese Grazia ist es vor allem gewesen, die einen so großen Einfluß auf die Künstler des folgenden Jahrhunderts ausgeübt hat.
Die Terribilità in Vereinigung mit jener Grazia, die Lebhaftigkeit, ja Leidenschaftlichkeit der Bewegung, die Intensität der Raumwirkung, die Emanzipation der Farbe und der Lichtführung vom Bildinhalt – alles das sind Eigenschaften, die Tintoretto als echten Künstler des *Barock* erscheinen lassen. Unzweifelhaft steht unter den italienischen Malern, die zur Auflösung des Renaissancestiles vor allem beigetragen haben, Tintoretto neben Michelangelo und Correggio in erster Reihe. Kein anderer vor ihm hat mit größerer Konsequenz die Klarheit der Renaissance durch das neue Prinzip einer nur bedingt klaren Darstellung ersetzt, niemand machtvoller als er die Fläche durchbrochen und Schöpfungen von gewaltigster Tiefenwirkung hervorgebracht. Ja es scheint, als ob in vieler Hinsicht Tintoretto weiter gegangen sei als die Maler des 17. Jahrhunderts, des eigentlichen Barockjahrhunderts, selber. An Macht der Bewegung ist kaum ein späterer Maler ihm gleich-

gekommen. Dennoch wäre es nicht richtig, Tintoretto ohne weiteres als einen Haupttypus der italienischen Barockmalerei ansehen zu wollen.

Die Renaissance ist eine Kunst, in der Gefühl und Intellekt sich die Wage halten, das Gefühl nicht hervordrängt, der Barock eine Kunst des Gefühls. In diesem Sinne ist Tintoretto kein echter Barockkünstler gewesen; enthält doch seine Kunst so viele rationale Elemente: in der Bildform ebenso wie in der Auffassung. Wohl gibt er gegenüber der Renaissance eine Steigerung der seelischen Empfindung, doch ist von einer religiösen oder sinnlichen Ekstase, wie sie dem Barock doch so unentbehrlich scheint, nichts zu bemerken. Auch die Farbengebung, die Füllung des Bildes mit bunten, „schönen“ Farben entspricht noch im wesentlichen dem venezianischen Stil der Hochrenaissance, dessen letzte Krönung sie darstellt, und unterscheidet sich vollkommen von dem Kolorismus des 17. Jahrhunderts, der dem Grau, dem Schwarz und Braun eine ganz andere Stelle einräumt. Der schlechte Erhaltungszustand, in dem so viele Bilder des Meisters sich befinden, verführt hier vielfach zu einem falschen Urteil; guterhaltene Werke wie die „Berufung Petri“ in Münchner Privatbesitz, die späte Judith- uud Holofernesdarstellung im Prado oder die „Paradies“-Skizze im Louvre mit ihren klaren Kontrasten lebhafter bunter Töne – wo Grau und neutrale Farben völlig vermieden sind – lassen in aller Deutlichkeit erkennen, wie nahe dieser Stil noch der schönfarbigen, gleichmäßig füllenden Art der venezianischen Hochrenaissance verwandt ist – mag in manchem anderen, wie der Loslösung der Farbe vom Gegenstand, auch hier die neue Zeit sich ankündigen.

Wie die Farbe, so ist auch die Formbehandlung von der des entwickelten Barock im 17. Jahrhundert noch weit entfernt. Betrachtet man Tintorettos Figuren mit ihren oft übermäßig schlanken Proportionen und kleinen Köpfen, in ihrer eigentümlichen, oft geradezu bizarren Bewegtheit, so erkennt man sehr deutlich, welche Verschiedenheiten zwischen dieser Formgebung und der des entwickelten Barock, des Guido Reni oder des Guercino, bestehen. In vielen wesentlichen Punkten erscheint Tintoretto noch als ein Meister des Überganges, der von der Renaissance ebenso weit entfernt ist wie von dem ausgebildeten italienischen Barock des 17. Jahrhunderts und dessen individuelle Besonderheit ihm in jeder Hinsicht eine Ausnahmestellung verleiht Gerade auch manche Übertreibungen, die sich in seinen Werken finden, charakterisieren ihn als Übergangsmeister. In die Entwicklung, die von Raffael und Michelangelo über Bronzino, Vasari, die Zuccari und den Cavaliere d'Arpino zu den bolognesischen Akademikern führt, läßt er sich sicherlich schon seiner venezianischen Abstammung wegen, die ihm von vornherein eine Sonderstellung anweist, nicht ohne weiteres einreihen, was sehr deutlich auch in seiner Art der Raumbehandlung hervortritt, wo bei aller außerordentlichen Intensität der Tiefenwirkung doch vermöge der Farbe, die hier immer bis zu einem gewissen Grade die Möglichkeit gibt, das Bild als farbigen Teppich aufzufassen, doch auch das Flächenbild gewahrt bleibt.

Und dennoch – stellen wir die Frage nach der Stilzugehörigkeit unseres Malers einmal verallgemeinernd und ohne Rücksicht auf alle nationalen und individuellen Besonderheiten: ist Tintoretto ein Künstler der Renaissance oder des Barock – man muß den Versuch machen, die Frage einmal in aller Schärfe zu formulieren, denn sicherlich handelt es sich hier um zwei prinzipiell verschiedene Weltanschauungen –, so kann die Entscheidung nicht zweifelhaft sein. Mehr als alles andere beweist vor allem die Raumbildung Tintorettos, wie sehr seine Kunst im letzten Grunde dem Barock zugehört. Die Aufnahme des *Unendlichen* in die Bilderscheinung ist etwas, was über die Weltanschauung der Renaissance durchaus hinausführt. Welch außerordentliche Bedeutung haben in Tintorettos Bildern – zum erstenmal in der italienischen Kunst – die Hintergründe, die hellbeleuchteten Fernen, der von Wolken erfüllte Himmel. Zum erstenmal scheint hier der Kosmos in all seiner Unendlichkeit in die Bilderscheinung hineingetragen. Gerade der Spätstil des Künstlers, der an Stelle des begrenzten Raumes das Unbegrenzte, die Unendlichkeit setzt, zeigt, wie weit Tintoretto von aller Renaissance dem Wesen nach entfernt ist. Das Weltgefühl des Barock, das an Stelle der Klarheit, der Begrenztheit, des in sich Ruhenden, Befriedigten und Abgeschlossenen der Renaissance die Sehnsucht nach dem Unendlichen setzt, hat in keinem anderen Maler einen vollendeteren Ausdruck gefunden; alles andere, was noch an die Renaissance gemahnt, sind Überbleibsel einer Periode, die, da sie nur kurze Zeit zurücklag, naturgemäß noch nicht völlig überwunden sein konnte, und jene rationalen Elemente, von denen oben die Rede war, sind schließlich nichts weiter als notwendige Folgen seiner Zugehörigkeit zur lateinischen Rasse.

Die Sehnsucht in überirdische Fernen, das Unbefriedigtsein mit allem Gegenwärtigen und allem irdischen Dasein hatte seine Wurzel in dem tief religiösen Gefühl des Meisters, das ihn, mehr als irgendeinen andern seiner Zeitgenossen, zu demjenigen Maler werden ließ, in dem die tiefste geistige Bewegung seines Zeitalters, die *Gegenreformation*, sich künstlerisch hat aussprechen können. Wenn Riegl[1] daraufhinweist, daß die geistig so tief erregte Zeit der strengsten Gegenreformation (in der zweiten Hälfte des Cinquecento) sich mit der leersten und äußerlichsten Kunstauffassung begnügt hat, eben darum, weil sie nur dekorative Aufgaben von der Kunst erfüllt sehen wollte, so gilt dies mit Recht doch nur von Florenz und Rom – die Kunst Tintorettos in Venedig darf sehr wohl als bewußter Ausdruck gegenreformatorischen Geistes bezeichnet werden, so vorsichtig man im allgemeinen auch in derartigen Urteilen sein muß. Unterscheidet sich doch die Kunst unseres Meisters in ihrem oft geradezu düsteren Ernst vollkommen von der seiner Zeitgenossen (man denke nur an Veronese), und wenn wir von Tintoretto hören, er habe lange Gespräche mit gelehrten Patres gepflogen – was sicherlich für einen Maler dieser Zeit nichts Gewöhnliches ist –, so dient auch dies nur zur Bestätigung unserer Auffassung. Welch unvergleichlich starke Religiosität spricht aus Zeichnungen wie der „Versuchung des hl. Antonius mit den Tieren“ (im British Museum), es ist eine in den Himmel hinein-

ragende Unmittelbarkeit des religiösen Gefühls, ein Glaube, wie er seine Parallelen nur im Mittelalter findet.

Die außerordentliche Verinnerlichung im Empfinden des Künstlers hat ebenso wie die artifiziellen Tendenzen erst in der späteren Zeit seines Schaffens ihren vollen Ausdruck gefunden; die früheren Werke zeigen noch viel Gewaltsamkeit, Äußerliches, ja gelegentlich fast Brutales. Es ist ein merkwürdiges Schicksal, daß die Bilder der früheren Periode sehr viel bekannter geworden sind als die der letzten Zeit, erklärlich dadurch, daß die großen italienischen Galerien, sowohl die venezianische Akademie wie die Brera in Mailand, als Hauptwerke des Tintoretto gerade die charakteristischsten Werke seiner früheren und mittleren Schaffenszeit enthalten, während die großartigsten Schöpfungen der Spätzeit in den venezianischen Kirchen und Scuolen oft an kaum sichtbaren Stellen verborgen sind.

Setzt man die frühesten uns erhaltenen bedeutenderen Bilder des Meisters gegen 1540 an, so entsprechen die ersten 27 Jahre seiner Tätigkeit (1540–67) mit einiger Genauigkeit der ersten Stilperiode, die folgenden 27 Jahre dem zweiten Entwicklungsabschnitt (1567 bis zum Tode, 1594). Der bekannte Spruch, der einer Anekdote zufolge an der Atelierwand des jungen Künstlers geschrieben war: „il disegno di Michelangelo ed il colorito di Tiziano" kennzeichnet sehr gut die Bestrebungen seiner Jugend: die Zeichnung des Michelangelo, d. h. die sichere Plastik, die intensive geistige Spannung der Florentiner und Römer mit der venezianischen Stimmungskunst zu vereinigen. Energie und Lebhaftigkeit der Bewegung, Monumentalität und Kraft der Raumwirkung – das waren die Ziele, auf die alle Bemühungen des Künstlers sich richteten, und Werke der sechziger Jahre, wie die „Hochzeit zu Kana" in S. Maria della Salute in Venedig, die „Erscheinung des hl. Markus" in der Brera zu Mailand zeigen, in welch großartiger Weise der Maler diese Bestrebungen zu verwirklichen vermocht hat. Gegen Ende der sechziger Jahre war die Entwicklung auf ihrem Höhepunkte angelangt, es war ein Gipfelpunkt erreicht, der in seiner Art nicht mehr zu überbieten war. Aber gerade darum vielleicht, weil die Entwicklung in dieser Weise nicht weitergehen konnte, kam es zu einem völligen Stilwandel. Flächenkompositionen mit eigentümlichem *musikalischen* Rhythmus, wie die „Madonna mit den Camerlenghi" von 1568 treten an Stelle der früheren fast ein wenig gewaltsamen Raumschöpfungen; die Grazia entfaltet sich am schönsten in den Werken dieser Zeit, und dort, wo der Stil wieder monumentaler wird, gewinnt er eine ganz andere Großartigkeit, eine dekorative Freiheit und Gelöstheit, der alles Gewaltsame fremd ist. Das Räumliche wird in ganz neuer Weise ausgebildet – wir werden im 3. Kapitel ausführlich davon zu sprechen haben; an Stelle der mit größter Klarheit und Sicherheit begrenzten, dem Beschauer aufs eindringlichste verdeutlichten Raumkompositionen der früheren Periode tritt die geheimnisvoll-kosmische, märchenhaft verschleierte, dunkel strahlende Art der Spätwerke. Von den Bildern der siebziger Jahre unterscheidet sich der Stil der letzten Zeit vor allem auch dadurch, daß die allzu auffallend artifiziellen, spielerischen Motive abgestreift werden.

Für das Wesen Tintorettos bezeichnend ist auch die Entwicklung, die der Ausdruck der Empfindung im Schaffen des Künstlers durchgemacht hat. Die Spätwerke zeigen oft eine viel geringere Konzentration des Empfindungsausdrucks, eine eigentümliche Zerstreutheit. In Frühwerken bemerkt man eine ganz andere Anteilnahme der Figuren untereinander. Bilder wie das „Wunder der Agnes" in S. Maria dell Orto, die „Pietà" in der Akademie zu Venedig oder das „Markuswunder" unterscheiden sich in dieser Hinsicht nur wenig von der Art anderer gleichzeitiger Maler. In Werken der späteren Zeit stehen die Figuren nicht selten fast teilnahmlos nebeneinander, der Empfindungsausdruck ist entweder ganz undeutlich oder völlig unkonzentriert. Wenn, etwa im „Wunder am Teich Bethesda" (Scuola di S. Rocco) Christus voll Anteilnahme die Kranke betrachtet, so bildet doch die Lebhaftigkeit seiner Bewegung wieder ein von diesem Vorgang durchaus ablenkendes Motiv, und wie ganz unkonzentriert ist die Handlung in der „Mannalese" von S. Giorgio Maggiore!
So leer und ausdruckslos in den Werken der späteren Zeit oft alle Einzelheiten erscheinen, so außerordentlich stark ist die Wirkung des Gesamtbildes. Eines der wichtigsten Kunstmittel, durch das diese Vereinheitlichung und Steigerung des Bildeindrucks erreicht wird, ist die eigentümliche Verwendung der Parallelen. Die Einfachheit und Eindruckskraft eines Bildes wie der „drei Camerlenghi vor der hl. Justina" in der venezianischen Akademie hat in erster Linie seinen Grund in dem ganz einfachen Parallelismus der Figuren. Wenn in der „Taufe Christi" der Scuola di S. Rocco der Vorgang, trotzdem die Hauptfiguren weit abgerückt sind vom Vordergrund, eine so außerordentliche Deutlichkeit und Ausdrucksmacht besitzt, so liegt das in erster Linie darin, daß in allen Figuren des Bildes die Bewegung der Hauptgruppe in eigentümlicher Weise wiederkehrt. Das Gesamtbild wiederholt das Motiv der Hauptfiguren. Es wird dadurch eine Einheitlichkeit und Schlagkraft der Bildwirkung erreicht, die über alles was die Renaissance in dieser Hinsicht geboten hatte, hinausgeht und die in dieser Gestalt nur in primitiver Kunst, bei Giotto oder in den byzantinischen Mosaiken von S. Marco, sowie in einzelnen Erscheinungen moderner Kunst ihre Analogien findet.
Alle anderen Künstler seiner Zeit hat Tintoretto in der hinreißenden Gewalt des Ausdrucks übertroffen – nur ein einziger anderer Italiener kann dem großen venezianischen Meister hierin an die Seite gestellt werden: Michelangelo.
Welcher der beiden hatte die größere Leidenschaftlichkeit, welcher die fortreißendere Phantasie, wessen Einbildungskraft hat sich des Stoffes mit größerer Gewalt bemächtigt? War Tintoretto, wie Taine[2] glaubt, weniger gefaßt als Michelangelo, weniger Herr seiner selbst und weniger befähigt, zwischen seinen Gedanken zu wählen als jener (moins concentré, moins maître de lui-même et moins capable de choisir entre ses idées)? Sicherlich hat mit einer unerhörten Gewalt jeder neue Stoff von der Phantasie des Künstlers Besitz ergriffen; seine Vorstellungskraft war von einer Maßlosigkeit, der sich nichts anderes an die Seite stellen läßt. Doch ist es nicht richtig, daß Tintoretto ganz und gar nur von seiner ersten Inspiration fortgerissen, gewissermaßen ohne Überlegung, „improvisiert", seine

Werke geschaffen habe. Schon die große Zahl von Vorstudien, die wir zu einzelnen Bildern besitzen, die sorgfältige Vorarbeit, die der Künstler zu jedem Werk geleistet hat, widerlegt diese Anschauung.

Für die Stellung des Meisters seinem Thema gegenüber ist gerade die Mannigfaltigkeit der Stoffe charakteristisch. Tintorettos Phantasie hat sich fast jedes Stoffes bemächtigt und steht darum in einem gewissen Sinne und sicherlich in einem höheren Grade, als dies von Michelangelo gesagt werden darf, über dem Stoff. Die Frage, wer intellektueller, wer leidenschaftlicher, wer weniger „Herr seiner selbst", wer in höherem Grade der Macht seines Stoffes unterlegen war, dürfte schwerlich mit Recht im Sinne Taines zu beantworten sein. Auch wird in einer Schöpfung des Michelangelo die Seele des Künstlers viel rückhaltloser offenbar: eine Aktzeichnung Michelangelos spricht das innere Wesen, die Persönlichkeit des Künstlers, sein Empfinden und Fühlen erschöpfender aus als eine Aktfigur Tintorettos, was freilich auch darin seinen Grund hat, daß für Tintoretto nicht so sehr wie für Michelangelo der Mensch selbst in seiner „schmerzvollen Rauheit", in seiner „aufrührerischen Verzweiflung" (Taine) der Hauptgegenstand des Schaffens war.

Tiefer als alle Leidenschaften und alle Wechselfälle des Lebens haben die Venezianer die Harmonie empfunden, die über dem Leben schwebt. Auch Tintoretto ist hierin echter Venezianer gewesen. Es ist besonders bezeichnend für das eigentliche Wesen seiner Kunst, daß gerade die spätesten Werke nichts mehr zeigen von irgendwelcher Gewaltsamkeit, daß gerade in den reifsten Schöpfungen mit ihrer frei gelösten oder teppichhaften Kompositionsweise jene Harmonie, die von jeher das besondere Eigentum und die größte Schönheit der venezianischen Kunst gewesen ist, so wundervoll in Erscheinung tritt.

Die eigentümliche Vereinigung von Harmonie und Ausdruckskraft war nur dadurch möglich, daß die Gesamtbilderscheinung, – nur diese, nie ein Detail allein enthielt den Ausdruck — gleichzeitig auch den Gesetzen der italienischen Bildform gemäß eine geschlossene Komposition darstellt, ein Ornament bedeutet; gerade diese Verbindung formal-schöner Bildkomposition mit phantastisch-geheimnisvoller Ausdrucksgewalt bildet eines der wesentlichsten und unterscheidendsten Merkmale der Kunst des Meisters.

Die Formen, in denen Tintoretto den Ausdruck seiner Bilder einfängt, haben immer die prägnanteste, elementarste Gestalt. Wer von den Werken des Meisters nur wenig im Gedächtnis behalten hat, erinnert sich doch jener machtvollen dunklen Figurenmassen, von geheimnisvollen Lichtern umzogen, die mit einer unerhörten Gewalt sich der Phantasie des Beschauers einprägen – in den Bildern der Scuola di S. Rocco vor allem, jenen „Trauerspielen aus Lichtern und Finsternissen". Wie gelegentlich, etwa in der „Justina mit den Tesorieri" der Akademie oder dem Deckenbild des Atrio quadrato der Bildaufbau aus Parallelen entscheidend ist, so sind es ein anderes Mal Halbkreise, die zu jener elementaren Wirkung beitragen, man betrachte etwa die Engelsglorie im „Oelberg" der Scuola di S. Rocco – es ist interessant, wie nahe sich zuweilen diese Bildungen mit den

einfachen geometrischen Formen, wie wir sie oft auch in der modernsten Kunst verwendet finden, berühren.
Alle Bildelemente werden bei Tintoretto in gleicher Weise der Gesamtwirkung unterstellt, es ist nicht mehr nur wie früher die menschliche Figur der Träger der Bildidee. In der eben erwähnten „Taufe Christi" betrachte man die Wolken: wie die großartige Tragik der Bilderscheinung durch die Wolkenbildung gesteigert wird. Kein älterer italienischer Maler hatte dem ambiente eine solche Bedeutung verliehen. Nicht mehr wie früher wird der Raum in Tintorettos Werken nur durch eine Ausstrahlung der Figuren gebildet. Nur scheinbar noch hat die menschliche Figur in Tintorettos Bildern entscheidende Bedeutung; in Wirklichkeit verschwimmt sie – in den Werken der späteren Zeit – mit der Umgebung zusammen im Allgemeinen des Bildraums, im Kosmos.
Warum gerade in der Gegenwart so viele – Künstler wie Kunstfreunde – sich zu Tintoretto lebhafter als zu irgendeinem anderen italienischen Künstler hingezogen fühlen, bedarf nach alledem keiner näheren Ausführungen mehr. Unzweifelhaft ist das, was vor allem viele Künstler interessiert, nicht nur der ungewöhnliche Grad von artifizieller Umbildung, die der natürlichen Erscheinung in Tintorettos Werken zuteil wird, sondern nicht zuletzt auch das besondere musikalische Element in seinen Schöpfungen. Man weiß ja, daß, während Musiker keineswegs immer für bildende Kunst Verständnis zeigen, unter Malern und Bildhauern ein ungewöhnliches Interesse für Musik herrschend ist – wie oft hören wir sie, gerade auch in der Gegenwart (man denke an Kandinsky) von „Klängen" sprechen; unter den bildenden Künstlern gibt es sicherlich wenige, die nicht bis zu einem gewissen Grade musikalisch zu nennen wären. Auch von Tintoretto selbst wissen wir, wie sehr er der Musik ergeben war, mit welcher Vorliebe er sie selbst ausgeübt hat.
Frägt man aber nach all den Gründen, die gerade heute wieder ein besonderes Interesse für Tintoretto erwecken, so ist es ohne Zweifel vor allem auch die seltsame Verbindung von Südlich-Klarem mit Nordisch-Geheimnisvoll-Schwerem, die uns anzieht; etwas von jenem undurchsichtig-zwiespältigen Wesen, das ihm selbst eigen ist, glaubt der moderne Mensch in den Schöpfungen des großen Venezianers wiederzufinden. Über die heiligen Geschichten hat der Meister einen märchenhaften Schimmer gebreitet, und die italienische Schönheit ist nirgends so wie in seinen Werken durchtränkt von einer geheimnisvollen Gewalt dunkler geistiger Mächte, von dem Ringenden, dem Aufwühlenden eines bis dahin unerhörten künstlerischen Temperamentes, von der Gewalt einer alles umfassenden, alles in ihren Bann ziehenden und unter ihren Geist zwingenden Persönlichkeit.

* * *

Tintorettos Stellung in der Geschichte der Kunst unterscheidet sich durchaus von derjenigen anderer großer Künstler seiner Zeit. Michelangelo und Raffael, ja auch Tizian und Correggio haben unseren Meister an Kraft und Umfang der Wirkung weit übertroffen. Das eigentliche Wesen seiner Kunst blieb fast unverstanden und hat daher keine tiefere Wirkung ausüben können. Was man an Tintoretto bewunderte, was man nachahmte, waren die Intensität der Raumwirkung, die Lebhaftigkeit der Bewegung, die Sicherheit der Plastik – alles Eigenschaften, die der Künstler in der ersten Periode, nicht eigentlich in der Reifezeit seines Schaffens in den Mittelpunkt seiner Bemühungen gestellt hatte. Doch auch die „Grazia“ der siebziger Jahre fand Nachahmung, und es ist nicht ohne Reiz, allen Einflüssen im einzelnen nachzugehn, indes muß man sich von vornherein darüber klar sein, daß die späteren Künstler, so sehr sie auch Tintoretto bewunderten, sich doch fast immer auf äußerliche Nachahmung beschränkten, daß von einem wirklichen Verständnis, einer innerlichen Aufnahme und Verarbeitung seines Stiles bei keinem Künstler der späteren Zeit (Velazquez vielleicht ausgenommen) gesprochen werden kann.

Auf das Verhältnis Tintorettos zu den anderen großen Malern des 16. und 17. Jahrhunderts, zu Tizian, Michelangelo, Greco, Rubens und Rembrandt werden wir in den folgenden Kapiteln im einzelnen einzugehen haben und müssen uns hier mit wenigen Vorbemerkungen begnügen. Tizian ist sicherlich von der Kunst des jüngeren Meisters nicht unbeeinflußt geblieben, Bilder wie das „Martyrium des hl. Laurentius“ in der Gesuitikirche in Venedig sind ohne Tintoretto gar nicht zu denken, und daß Künstler geringeren Talentes wie die Bassani bisweilen in noch höherem Grade dem Einfluß des großen Meisters unterlagen, kann nicht Wunder nehmen, man betrachte etwa Giacomo Bassanos „hl. Rochus bei den Pestkranken“ in der Brera mit den ganz in Tintorettos Art seitlich ins Bild hineinschneidenden Parallelen. In der Übernahme derartiger einzelner Kompositionsmotive kann der Einfluß des Meisters nicht leicht zu hoch veranschlagt werden.

Als der wichtigste Schüler, ja als der vielleicht einzige dem Wesen nach verwandte Künstler pflegt Greco bezeichnet zu werden, doch wird die Verwandtschaft Tintorettos mit der Kunst des Spaniers allgemein überschätzt. Trotz offenbar großer Ähnlichkeiten namentlich im malerischen Vortrag sind doch im letzten Grunde beide Künstler sich wesensfremd. Grecos Kunst ist ein Expressionismus, der sich nicht scheut, gelegentlich dem Ausdruck zuliebe die Bildform zu sprengen – wir erinnern nur an die in übergroßer Nahsicht gesehenen Jünger im „Ölberg“ der Sammlung Herzog in Budapest –, während Tintoretto immer, mag Bewegung und Ausdruck noch so sehr gesteigert werden, die Bildform wahrt, ja seine eigentliche Grundtendenz auf eine letzte Steigerung italienischer Bildwirkung gerichtet ist. In den Werken des venezianischen Meisters fehlt niemals die feste Struktur des Bildaufbaus, während bei Greco die Bilderscheinung in eine in kleinen Wellen flimmernde Bewegung aufgelöst ist. Verleugnet sich in Tintoretto niemals die italienische Abkunft, so tritt in Greco unverkennbar ein morgenländisches, orientalisches Element zutage, deutlich macht sich dies in seinen Bildnissen bemerkbar, die einen

eigentümlich erstarrten Charakter, den Mumienporträts aus dem Fayum vergleichbar, in sich tragen.

Der Einfluß, den Tintoretto auf die italienischen Künstler des späten Cinquecento ausgeübt hat, beschränkt sich im wesentlichen auf Äußerliches, tritt indes auch bei solchen Malern zu Tage, die von dem venezianischen Meister dem Wesen nach vollkommen verschieden sind, wie etwa dem Nachfolger Correggios, Barocci, der für die Weiterentwicklung der italienischen Malerei so wichtig geworden ist. Spuren eines eingehenden Studiums des großen Venezianers finden sich in zahlreichen Werken Baroccis. Die Vordergrundfiguren in der „Einsetzung des Abendmahls" in S. Maria sopra Minerva in Rom erinnern aufs lebhafteste an Tintorettos „Abendmahl" der Scuola di S. Rocco und im „Martyrium des hl. Vitalis" in der Brera scheint die Sitzfigur des Prätors aus dem „Markuswunder" fast wörtlich übernommen zu sein. Auch der mit dem Kranz herabschwebende Engel ist offenbar von ähnlichen Schöpfungen des Venezianers inspiriert. Wie sehr gerade Tintorettos Erfindung der fliegenden und herabstürzenden Figur auf die Zeitgenossen und die Nachfolger gewirkt hat, dafür werden wir Beispiele noch später kennenlernen[3].

Die italienische Kunst des 17. Jahrhunderts hat in dem großen venezianischen Meister nicht nur den Schöpfer der interessantesten Bewegungsmotive, sondern vor allem den Künstler der Grazia verehrt. Die bedeutendsten Maler der Zeit haben nach Tintoretto gestochen, insbesondere die Scuola di S. Rocco ist die hohe Schule für die Künstler dieses Jahrhunderts gewesen. Mit welcher Genauigkeit einzelne Maler ihre Motive den Werken Tintorettos entlehnt haben, sieht man in den Bildern des Florentiners Antonio Tempesta[4], die die Taten Alexanders des Großen und des Claudius Civilis darstellen und von den Kompositionen des Gonzagazyklus aufs unmittelbarste inspiriert scheinen.

Einer derjenigen Künstler außerhalb Italiens, auf den Tintoretto ohne Zweifel den nachhaltigsten und tiefgehendsten Einfluß ausgeübt hat, war der Spanier Velazquez. Für die Ausbildung seines malerisch-visionären, flächigen Stiles ist das Vorbild des großen Venezianers sicherlich nicht ohne Bedeutung gewesen. Aber auch im einzelnen bemerken wir Spuren der Einwirkung Tintorettos: in der „Vulkanschmiede" des Prado, die ohne Zweifel von Tintorettos Darstellung des gleichen Gegenstandes im Anticollegio des Dogenpalastes inspiriert wurde, ebenso wie im „Blutigen Rock Josephs" im Escorial, wo der Teppich mit dem Hündchen sowie die Randfigur rechts ebenfalls sehr deutlich an Bilder des venezianischen Meisters erinnern. Von Velazquez' Studien nach Tintoretto und seiner Kopie einer der Abendmahlsdarstellungen des Meisters hören wir durch Palomino[5].

Tintorettos Einwirkung auf die nordischen Künstler war von ähnlicher Art wie sein Einfluß auf die italienische Kunst: in zahlreichen Werken zeigen sich deutliche Beweise intimer Kenntnis der Bilder Tintorettos, ohne daß von einem eigentlichen Nachfolger oder Schüler, der seine Kunst in ihrem tiefsten Wesen verstanden und weiter ausgebaut hätte, gesprochen werden könnte.

Die niederländische Malerei im 16. Jahrhundert stand vollkommen im Banne der italienischen Kunst. Die „Romanisten“ haben ihr Ziel zu einem guten Teil in der Nachahmung italienischer Formenschönheit gefunden, und in erster Linie war es hier natürlich Michelangelo, dessen Einfluß vor allem entscheidend gewirkt hat. Die Kunst Tintorettos hat begreiflicherweise noch nicht in der ersten Blütezeit der romanistischen Schule, sondern erst in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Einfluß gewinnen können – in den Werken des Marten de Vos[6]: schon in einem 1568 entstandenen Bilde dieses Malers, der „Verbrennung der Bücher in Ephesus“ (im Besitz des Dr. Hommel in Zürich) tritt sowohl in der Gesamtkomposition (dem diagonalen Aufbau) wie in den Einzelheiten die Abhängigkeit von Tintoretto sehr deutlich zutage. Es ist interessant zu sehen, wie jetzt zuerst in der Kunst der Romanisten eine ganz strenge geschlossene Fügung der Komposition bemerkbar wird, wie zufällig und naturalistisch angesichts der von Tintoretto beeinflußten Werke des Marten de Vos zahlreiche Schöpfungen der älteren Romanisten, des Floris oder des Willem Key erscheinen, in denen doch auch nach dem Vorbilde Michelangelos oder Tizians eine strenge Gesetzmäßigkeit des Bildaufbaues beabsichtigt war. Marten de Vos lebte einige Zeit als Schüler des Tintoretto in Venedig, war ihm auch, wie Ridolfi erzählt, bei Ausführung der Landschaften behilflich[7], und so wundert es uns nicht, in vielen Bildern des niederländischen Malers die deutlichsten Anklänge an Tintorettos Schöpfungen wahrzunehmen. Gelegentlich sind einzelne Figuren des venezianischen Meisters unmittelbar übernommen, wie der gebückte, Schmuck vom Boden aufnehmende Mann aus der „Anbetung des goldenen Kalbes“ in S. Maria dell’Orto, den Marten de Vos verschiedene Male, in der „Verbrennung der Bücher von Ephesus“ (Zürich, Privatbesitz) und in „Moses zeigt den Israeliten die Gesetzestafeln“ (Haag, Galerie) wiederholt hat, und noch deutlicher macht sich in den Stichen überall der Einfluß Tintorettos geltend. Aber nicht nur im einzelnen, auch in der Gesamtkomposition tritt das venezianische Vorbild bei Marten de Vos überall deutlich hervor; zuerst bei ihm finden wir ein ausgebildetes Kurvensystem, ein entschiedenes Divergieren der Hauptrichtungen, nicht unähnlich der Art Tintorettos. Eines der bezeichnendsten Beispiele dafür ist der bekannte Thomas-Altar im Antwerpener Museum. Gerade hier freilich sieht man deutlich, welch anderer Effekt zustande kommt als in den Werken des venezianischen Malers: was bei diesem interessant, leidenschaftlich-bewegt erscheint, wirkt bei Marten de Vos, zum Teil wegen allzu großer Häufung der Motive und starr-symmetrischer Wiederholung, langweilig, fade und manieriert. Zu welch geradezu grotesken Gebilden die äußerliche Nachahmung Tintorettos gelegentlich führen konnte, zeigt eine im Dresdener Kunsthandel befindliche „Auferstehung Christi“ des Antwerpener Malers Marcellus Coffermans[8]. Offenbar ist die Wirkung Tintorettos auf die niederländische Malerei dieser Zeit sehr groß und nachhaltig gewesen, man betrachte einmal die Figurenhaltung in den Zeichnungen des Adam van Noort[9], des Lehrers des Rubens, oder Gemälde dieses Künstlers, wie „Christus und die Kinder“ im Museum zu Brüssel, wo die gesamte Anlage im Breitformat,

die Bildung der Figuren und Gruppen ebenso wie der Straßenprospekt im Hintergrund sehr deutlich auf das Vorbild Tintorettos hinweist.

Derjenige Maler aber, dessen ganzes Schaffen unter dem überragenden Eindruck des großen venezianischen Meisters stand, der oft geradezu sklavisch nach Tintoretto kopiert hat, war der Deutsche Hans Rottenhammer[10], der 1564 in München geboren wurde, bereits 1589 in Treviso nachweisbar ist, später nach Venedig übersiedelte und gegen 1606 wieder nach Deutschland zurückkehrte. Zahllose seiner Bilder erscheinen als eine geradezu wahllose Zusammenstellung von Tintoretto entlehnten Figuren – ein charakteristisches Beispiel einer ganz äußerlichen Übernahme ist die „Taufe Christi" in der Augsburger Galerie; und auch dort, wo die gesamte Konzeption ein wenig mehr von Tintorettos Geist atmet, wie in der „Auferweckung des Lazarus" im Wiener Staatsmuseum oder in „Minerva mit den Musen" bei Herrn von Lieben in Wien, da bemerken wir doch nichts von einer wirklichen Bildeinheit, nichts von einem strengen Bildgefüge; die Komposition wirkt, an Tintorettos Schöpfungen gemessen, gänzlich unkonzentriert, die Figuren und Gruppen erscheinen in klassizistischer Art auseinandergezogen.

Den allergrößten Eindruck hat auf die deutschen Künstler offenbar die große, jetzt in Schleißheim befindliche „Kreuzigung" gemacht, die 1585 von einem Herrn von Fuehl für den Hochaltar der Münchner Augustinerkirche gestiftet wurde. Auch Maler, die sich im allgemeinen viel mehr von Tizian und Veronese als von Tintoretto beeinflußt zeigen, wie Christoph Schwarz, haben doch dem Eindruck jener gewaltigen Komposition nicht widerstehen können[11].

Viel geringer war der Einfluß des venezianischen Meisters auf die großen niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Wohl hat Rubens die Werke des Venezianers studiert, und wir bemerken die deutlichen Spuren dieses Studiums in Jugendbildern wie der „Taufe Christi" im Antwerpener Museum oder in „Hero und Leander" der Dresdener Galerie (die Figur der Hero ist aus dem „Markuswunder" fast genau entlehnt). Doch war Rubens' Persönlichkeit innerlich viel zu sehr von der des großen venezianischen Meisters verschieden, als daß der Einfluß desselben hätte ein tiefgehender sein können. Anders van Dyck, der weichere, leichter zu beeinflussende Künstler. Bilder wie der „Einzug Christi in Jerusalem" (früher bei R. Kohtz, Berlin) erinnern in dem dunklen gebrochenen Kolorit, dem beschatteten Vordergrund sehr lebhaft an Tintoretto und Werke wie die Darstellungen der „Ehernen Schlange" im Prado und in Richmond zeigen in der Haltung der einzelnen Figuren wie in Linienkomposition und in der gesamten Auffassung Beziehungen zu dem venezianischen Maler, die über Äußerlichkeiten weit hinausgehen – ohne daß indes von einer wirklichen Wesensverwandtschaft gesprochen werden könnte.

Wie verhält sich schließlich die Kunst des größten nordischen Malers, Rembrandts, zu Tintoretto? Äußere Beziehungen zwischen beiden Künstlern bestehen ohne Zweifel nur in sehr geringem Maße[12]; daß der Holländer einmal ein Motiv Tintorettos über-

nommen hat, wie das der ihre Nägel schneidenden Frau (Susanna im Louvre), das in Rembrandts Bathseba aus der Sammlung Steengracht wiederkehrt, will sicherlich wenig bedeuten: hier können auch andere Künstler das Bindeglied gewesen sein, so daß ein unmittelbarer Einfluß des venezianischen Malers gar nicht angenommen zu werden braucht – wir können eine derartige Vermittlung durch einen Dritten bei der Figur des Tobias nachweisen, die Rembrandt Marten van Heemskerk entlehnt hat, der sie seinerseits von Tintoretto übernahm. Dennoch wird ein Vergleich des venezianischen Meisters mit Rembrandt für die Erkenntnis der Kunst Tintorettos, um die wir uns bemühen, nicht ohne Nutzen sein. Ähnlichkeiten bestehen unzweifelhaft: welche außerordentliche Bedeutung kommt bei beiden Künstlern, mehr vielleicht als irgendwo sonst, der Lichtwirkung zu! Doch sind die Verschiedenheiten nicht minder groß. Viel mehr als bei Rembrandt hat man bei dem Venezianer das Gefühl einer Überlegenheit des Künstlers über sein Werk, eines Losgelöstseins des Menschen von seinen Schöpfungen. Rembrandt scheint in seinem Werk selbst viel mehr enthalten. Auch ist ihm eine ganz andere Wandlungsfähigkeit eigen, während der Italiener, trotz aller Entwicklung, die auch sein Stil durchgemacht hat, von Anfang bis zu Ende als ein Abgeschlossener erscheint. Wohl spielt in den Werken beider Maler das Licht eine außerordentliche Rolle, aber welch ein Unterschied besteht auch hier! Bei Tintoretto hat das Licht eine viel allgemeinere Bedeutung: einerseits ist es nur die Aufteilung des Bildes in große Massen von Licht und Schatten, was, ebenso wie die Linie, dazu beiträgt, die Bilderscheinung in ein Ornament zu verwandeln, andererseits ist es der allgemeine Kampf der Lichter und Dunkelheiten, der den Bildausdruck aufs höchste steigert. In Rembrandts Werken hat das Licht eine Funktion, die nicht auch von der Linie geleistet werden könnte. Wir denken dabei nicht nur an die besonderen Effekte der Lichtwirkung in den Bildern des holländischen Meisters, das Helldunkel, die Dämmerung in ihrer phantasieanregenden Kraft, die gewiß auch bei dem Italiener nicht fehlenden, aber in Rembrandts Werken viel intimeren Beziehungen der Lichtführung zum Bildinhalt. Das wesentliche ist, daß jetzt das Licht als Naturkraft erscheint, daß ihm eine ganz anders kosmische Bedeutung verliehen wird. Das Licht ist es, das die Gegenstände überhaupt erst entstehen läßt, durch das allein sie Leben und Daseinsmöglichkeit gewinnen.

Sowohl Tintoretto wie Rembrandt reichen in ihren tiefsten Wurzeln in eine transzendente Welt hinüber, aber Rembrandt hat die Ausstrahlungen einer höheren Welt in einem viel engeren Sinne im Menschen selbst, im Ausdruck seiner Augen, in der Erscheinung seines Leibes gefunden, während der Venezianer oft viel mehr nur durch die metaphysische Kraft der Dekoration, der Arabeske die Bilderscheinung dem Reich der Wirklichkeit entrückt. Auch dort, wo der menschlichen Figur keine Stelle eingeräumt ist, wo sie hauptsächlich Landschaft enthalten, erscheinen Rembrandts Werke doch „menschlicher“ im eigentlichen Sinne, sie sprechen unmittelbarer zu uns: unzweifelhaft eben darum, weil der Schleier der italienischen Bildform nicht über ihnen ausgebreitet ist.

Nicht ganz mit Unrecht darf man den Gegensatz Tintorettos zu Rembrandt mit dem nicht geringeren Unterschied von Bach und Beethoven vergleichen, wobei Bach dem italienischen, Beethoven dem nordischen Maler nähersteht. Wie in den Werken Rembrandts nicht nur das Ornament des Bildganzen, sondern in viel höherem Grade als in den Schöpfungen des Venezianers der Ausdruck des einzelnen, z. B. die Augen seiner Figuren für die künstlerische Wirkung ausschlaggebend ist, so geht auch bei Beethoven das einzelne Thema nicht so vollkommen wie in Bachs Werken im Ganzen des musikalischen Aufbaues auf, es behält eine größere Einzelbedeutung, was in Beethovens Werken deutlich schon darin zutage tritt, daß das einzelne Thema viel leichter als bei den Kompositionen Bachs in der Erinnerung behalten wird. Nicht als ob etwas einzelnes sich herauslösen ließe, dennoch aber spielt der Ausdruck des einzelnen eine viel größere Rolle, während bei Bach die Mathematik des Gesamtaufbaus den künstlerischen Eindruck in erster Linie bedingt. Der gleiche Gegensatz, wie ihn die Maler zeigen, kehrt bei den Musikern wieder: einerseits die gebundenere Form und der sei es durch Tradition oder Rasse, sei es durch das persönliche Temperament bedingte größere Rationalismus; andererseits die freiere Form und die fessellosere Empfindung.

KAPITEL I

LEBEN UND WERKE TINTORETTOS NACH DER LITERARISCHEN ÜBERLIEFERUNG

Nur die letzte Epoche einer Entwicklung, nur die Dekadenzperiode einer Kultur vermochte einen Künstler von solch kompliziertem Charakter, von solch äußerster und letzter Steigerung aller Möglichkeiten menschlichen Empfindens und künstlerischen Gestaltens hervorzubringen, wie es Tintoretto gewesen ist. Es war kein Zufall, daß die venezianische Kultur zu jener Zeit, da Tintoretto wirkte, ihren Höhepunkt schon überschritten hatte, daß der venezianische Staat dem Verfall nahe war. Wie dieser Prozeß sich vollzogen hat, wie Venedig, dieses im 15. Jahrhundert so überaus mächtige Staatswesen, niederging und welch eigentümliche Mischung äußeren Luxus, sinkender politischer Macht und inneren Verfalls – ohne doch gleichzeitig ein nicht geringes Maß von Würde und Festigkeit zu verlieren – die Geschichte der Stadt gerade in der Epoche zeigt, in der sie ihre größten Künstler hervorgebracht hat: das ist eines der interessantesten Schauspiele, die uns die Geschichte beobachten läßt.

Schon in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento, in jener Zeit, als Tintoretto geboren wurde, hatte die früher so unerhörte Macht Venedigs zu sinken begonnen. Neue Erdteile waren entdeckt, der Weltverkehr zog andere Bahnen, weitab von der alten Handelsmetropole der Adria. Noch immer besaßen die Venezianer eine der stärksten Flotten, und dennoch wurde ihnen die Herrschaft über das Adriatische Meer von den Türken streitig gemacht. Auch auf dem Lande hatte Venedig die heftigsten Kämpfe zu bestehen, der Habsburger war der mächtigste Herrscher auch in Italien, und mit seinen Heeren im Bunde kämpften die Franzosen vor den Toren der Republik. So groß aber auch die Einbuße an politischem Ansehen war, die Venedig im 16. Jahrhundert erleiden mußte – in dem zehnjährigen Türkenkriege ging ein großer Teil der griechischen Besitzungen verloren und nach einem darauffolgenden dreißigjährigen Frieden sogar die Insel Zypern – aller Nieder-

gang politischer Macht konnte nicht verhindern, daß sich gerade jetzt der größte Luxus, der größte Prunk des Lebens entfaltete. Niemals früher war ein solcher Wetteifer in der Entfaltung äußeren Glanzes gesehen worden. Unaufhörlich entstanden neue Kirchen und Bruderschaftshäuser, neue prunkvolle Paläste des Adels und der vornehmen Bürgerschaft, und vor allem war es der Staat selbst, der eine große Bautätigkeit entfaltete, es entstanden die Prokuratien und die Bibliothek. Sehr beträchtliche Erneuerungsarbeiten im Dogenpalast, hervorgerufen vor allem durch die beiden großen Brandunglücke von 1574 und 1577, traten hinzu. All die neuen Bauwerke galt es mit Gemälden zu schmücken, und der Staat wie die Bruderschaften und die kunstbegeisterten Venezianer im einzelnen wetteiferten, die besten Künstler für ihre Zwecke zu gewinnen. So war den großen und kleinen Malern im sechzehnten Jahrhundert in überreichem Maße Gelegenheit gegeben, mit ihrem Pfunde zu wuchern, und derjenige Venezianer, der am reichsten und doch am selbstlosesten davon Gebrauch machte, ist niemand anders als Tintoretto gewesen.

Was allem Niedergange der Macht zum Trotz noch in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts dem Staate Venedig sein Ansehen, seine Würde und seine Größe gab, was vor allem auch dazu beigetragen hat, daß hier länger als irgend sonst in Italien die Kunst in ihrer Hochblüte bestehen blieb, daß sie Schöpfungen wie die letzten Werke Tintorettos hat hervorbringen können, das war jene äußerste Starrheit in der Aufrechterhaltung der Tradition, jenes Höchstmaß von konservativer Gesinnung, was wie in der Kunst so auch im politischen Leben einen der Grundzüge des venezianischen Wesens bildete.

Die geheimnisvolle Größe Venedigs beruhte nicht zuletzt in der unerschütterlichen Standhaftigkeit seiner Regierung, in der eisernen Festigkeit der Staatseinrichtungen, der Staatsmaximen, wo schon der Gedanke an einen Systemwechsel ein Verbrechen war. Eine kleine Zahl auserlesener Männer, die nur als Ganzes, nicht aber als einzelne Glieder unerhörte Macht besaßen, lenkten die Geschicke der Republik. An der Spitze der Flotte stand stets einer der edelsten und tapfersten Patrizier; Generalkapitän des venezianischen Heeres zu sein war auch noch in der Spätzeit des Cinquecento die höchste Auszeichnung, die einem Feldherrn zu Teil werden konnte. Mit großem Geschick vermied die venezianische Regierung eine unerwünschte Beteiligung der kirchlichen Macht an Staatsgeschäften, einen Einfluß des Klerus auf die Geschichte der Republik, indem sie sich mit unverbrüchlicher Treue und Festigkeit zu den Grundsätzen der katholischen Kirche bekannte. Keine häretische Bewegung ging jemals von Venedig aus; die großen Konzilien und Religionskriege riefen hier auch nicht die geringste Veränderung hervor; und doch waren die Venezianer andererseits nicht wenig stolz auf ihre Duldsamkeit. In dem Bewußtsein, selbst in keiner Weise gegen das Dogma zu verstoßen, ließen sie sich in ihren toleranten Grundsätzen durch keinerlei Wünsche päpstlicher Vertreter beirren, und sie hielten sich gerade hier an ihr altes stolzes Wort: „Siamo Veneziani, poi christiani = wir sind Venedianer, dann erst Christen.“ So hatten die Protestanten und die Armenier, die Mohamme-

daner und die Juden ihre Gotteshäuser in Venedig, und es war selbst ein Begräbnis in der Kirche den Lutheranern oder Kalvinisten gestattet.
So war es ein frommer, religiöser, doch zugleich selbstbewußter, stolzer und freier Geist, der die Zeit und das Land beherrschte, in dem der junge Tintoretto aufwuchs.
Als Sohn eines einfachen Handwerkers, des Seidenfärbers Battista Robusti, kam Jacopo Robusti in dem Jahre der Vollendung von Tizians Assunta in Venedig zur Welt. Zwischen Ende September und Anfang November 1518 wurde er geboren; genauer kennen wir sein Geburtsdatum nicht[1]. Der „kleine Färber", il Tintoretto, wie man ihn schon in jungen Jahren nannte, hat offenbar sehr frühzeitig seine Neigung wie seine Begabung für die Malerei verraten. Sichere Angaben über den Entwicklungsgang des jungen Jacopo fehlen uns fast ganz. Seine ersten malerischen Experimente soll er mit den Färbestoffen des Vaters an den Wänden des Hauses angestellt und schon früh mit Kohle gezeichnet haben; die Eltern, so wird berichtet, entschlossen sich auf Grund dieser Proben gern, ihren Sohn zu Tizian in die Lehre zu schicken. Nur wenige Tage arbeitete er in des berühmten Meisters Atelier, denn dieser, als er einmal Zeichnungen des Knaben erblickte, befahl, von Eifersucht gepackt, seinem Schüler Girolamo auf der Stelle, den angehenden Nebenbuhler fortzuschicken. Darf diese Nachricht wohl nur als Legende betrachtet werden, so kann es doch als wahrscheinlich gelten, daß der junge Tintoretto nicht allzu lange in Tizians Werkstatt geweilt hat. Ein frühreifer Knabe, von großen eigenen Gedanken erfüllt, ist er offenbar selbstbewußt und entschlossen seine eigenen Wege gewandelt. Daß Tizians Werke auch nach dem Verlassen des Ateliers des Meisters von Cadore seine volle Aufmerksamkeit und Bewunderung besaßen, versteht sich eigentlich von selbst. Aber er suchte etwas Neues mit dem gefeierten Kolorit Tizians zu verbinden. An eine Wand seines Ateliers soll er es groß geschrieben haben: „Die Zeichnung von Michelangelo und das Kolorit von Tizian[2]."
Es scheint, daß Tintoretto sich von vornherein darüber klar war, daß die erstrebte Verbindung von Tizian und Michelangelo eine völlig neue Art zu malen verlangte. Der junge Künstler hat offenbar alles sehr gründlich bedacht und versucht, und die alte Nachricht, daß er sogar von den Anstreichern lernte, ist keineswegs unglaubhaft. In einem offenkundig starken Verantwortlichkeitsgefühl scheint Tintoretto seine Studien ganz ungewöhnlich fleißig und sorgfältig betrieben zu haben. Er zeichnete unendlich viel, nicht so sehr – und es ist dies besonders charakteristisch – nach der Natur als vor allem auch nach Kunstwerken, und hier weniger nach Gemälden als nach Plastiken. Besonders bedeutsam sind seine zahlreichen Studien nach Abgüssen berühmter antiker Skulpturen und nach kleinen von Daniele da Volterra gefertigten Modellkopien der Tageszeiten Michelangelos. Wir wissen, daß er in seinem Atelier Nachbildungen des Torso vom Belvedere, des Herkules Farnese und der Venus Medici, des Laokoon und römischer Kaiserbüsten, von antiken Reliefs und in späterer Zeit auch Modelle des Giovanni da Bologna aufbewahrte. Borghini berichtet in seinem „Riposo", daß Tintoretto als Sechzigjähriger besonderes Vergnügen an den

Modellen Giovannis fand und trotz seines Alters sie fleißig studierte. Wenn auch das von Ridolfi erwähnte jugendliche Selbstbildnis Tintorettos mit einem antiken Relief in der Hand heute verschollen ist, um von diesen Interessen Zeugnis abzulegen, so besitzen wir doch noch zahlreiche Proben jener Zeichnungsstudien des Künstlers.

Für die Malerei Tintorettos wurde vor allem bedeutungsvoll der Umstand, daß der junge Maler die meisten dieser Studien nach älteren und neueren Werken der Bildhauerkunst offenbar bei künstlicher Beleuchtung ausgeführt hat, um besonderes Relief zu erzielen. Neben diesem Relief war es ihm namentlich um Verkürzungen zu tun. Sehr charakteristisch dafür ist eine noch erhaltene Zeichnung nach dem Modell von Michelangelos Crepuscolo, die bei künstlicher Beleuchtung von oben aufgenommen ist[3]. Die Naturstudien des Meisters waren gleichfalls von besonderer Art. Man hebt in älterer Zeit besonders hervor, daß er den Stellungen einen anmutsvollen Schwung in den Bewegungen (Gratia nei movimenti) verlieh und viele Verkürzungen liebte. An Leichen betrieb er anatomische Studien. Wachs- und Gipsmodelle umkleidete er mit Gewändern, baute kleine Räume mit Fenstern auf und beobachtete so perspektivische Effekte und die Lichtwirkung im Raum. Auch an Figuren, die er an die Balken der Decke hängte, studierte er kunstvolle Verkürzungen.

Der junge Künstler fand rasch Beifall mit seinen Werken. Er erhielt Aufträge zu Fresken, die heute leider ausnahmslos zu Grunde gegangen sind. Am Haus der Zimmerleute vom Arsenal malte er das „Gastmahl des Belsazar“, an einem Hause beim Ponte di S. Giovanni Laterano einen „Raub des Ganymed“, in den Servi „Kains Brudermord“ und die „Verkündigung“. Besonders interessant sind für uns die Fresken am Palazzo Gussoni (später Lazari), da uns von diesen Teilkopieen in einem Stichwerk des Zanetti erhalten sind. Wohl später entstanden der „hl. Vitalis zu Pferd“, sowie 4 Fabeln aus Ovid an der Façade der Casa Marcello bei S. Trovaso, Fresken, von denen Ridolfi viel Rühmliches zu berichten weiß. Neben dem, was er einfachen Dekorationsmalern absah, scheint der Meister für die Freskotechnik in erster Linie viel bei dem etwa gleichalterigen oder ein wenig älteren Andrea Schiavone gelernt zu haben, dem er wohl auch als Kolorist manches zu verdanken hat. Es heißt, daß Jacopo dem Slavonier häufig bei seinen Freskoarbeiten, ohne Entgelt zu fordern, behilflich war, wie an dem Palazzo Zeno bei den Crociferi, wo er ganz oben eine Frauenfigur und später auf einer anderen Wand eine „Bekehrung des Paulus“ ausgeführt haben soll.

Seine Tafelbilder stellte er wie die anderen jungen Künstler in der Merceria und auf dem Rialto aus. Bald erhielt er auch größere Aufträge für Kirchen, und es war nicht zu seinem Nachteil, daß er die Aufmerksamkeit Aretinos auf sich lenkte. 1545 durfte er für den großen gefürchteten Kritiker zwei Bilder malen: „Apoll und Marsyas“ und „Merkur und Argus“, von denen das erste noch nachzuweisen ist. Aretin dankt ihm in einem Schreiben, das ganz den dozierenden und korrigierenden Kritiker zeigt, der aber die Eigenart, das Neue in Tintorettos Kunst vollauf begriffen hat. Der Brief lautet: „Für schön und kühn

und lebendig in lebendigen, kühnen und schönen Motiven werden von jedem erfahrenen Kunstkenner die beiden Geschichten: die Fabel von Apollo und Marsyas und die Novelle von Argo und Merkur gehalten, die Ihr so jung an Jahren in weniger Zeit, als man dazu gebrauchte sich auszudenken, was Ihr an der Decke des Zimmers malen solltet, in dem Zimmer zu meiner und jedermanns hoher Genugtuung gemalt habt. Beruht bei den Dingen, die man wünscht, das ‚schnell und schlecht' in der erwünschten Vollendung, welches Vergnügen empfindet man dann, wenn das ‚bald und gut' sie erledigt? Sicher hängt die Schnelligkeit des Tuns davon ab, daß Einer versteht, was er macht, so wie es Euer Geist versteht, der die hellen und die dunklen Farben richtig anzubringen versteht; dank welchen Verständnisses nackte und bekleidete Figuren sich in ihrem gehörigen Relief zeigen. Nun aber, mein Sohn, da Euer Pinsel mit diesen Werken den Ruhm bezeugt, welchen Euch künftige erwerben werden, gebt nicht zu, daß es soweit komme, daß Ihr nicht Gott dankt; denn das Mitleid seiner Barmherzigkeit macht Euer Gemüt nicht weniger zur Erlernung der Güte, als der Malerei tauglich, da Ihr wohl wißt, daß jene ohne diese, nicht aber diese ohne jene bestehen kann. Die Philosophie und die Theologie sind Kunst, und die Waffenkunde und das Kriegswesen in ähnlicher Weise Handwerk. Und wie eine Art Bäume sich für Segelstangen, eine andere für Schiffsbohlen, eine dritte für Ruder eignet, und diese sich verhältnismäßig besser als jene für Balken schickt und jene mehr wie diese für Treppen anwendbar ist, so bringt es die Anlage, welche bei der Mannigfaltigkeit der Professionen an Güte bei Jedermann verschieden ist, mit sich, daß Ihr Jenem in der Tafelmalerei voraus seid, Dieser aber Euch in Marmorskulpturen übertrifft. Mit der Profession der Güte aber tritt kein Gewerbe des Geistes noch der Hand je in Wettbewerb, denn sie allein hat nichts mit Hand oder Geist zu tun, sondern mit dem Gemüt und der Seele; und wir empfangen sie nicht von der Natur, sondern sie wird uns eingegeben von Christus. – Venedig, im Februar 1545[4]."

Ein weiteres Schreiben Aretins, das er drei Jahre später, nach der Besichtigung des „Markuswunders" an Tintoretto richtete, ist für uns von ungewöhnlichem Wert, weil es besonders deutlich beweist, welch außerordentlichen Eindruck dieses Hauptwerk von Tintorettos Frühzeit auf die Zeitgenossen ausgeübt hat. Aretin ist offenbar besonders lebhaft in Venedig für Tintoretto eingetreten, und es lag ihm wenig daran, daß diese Parteinahme für den Führer der künstlerischen Jugend Venedigs den greisen Tizian ein wenig verdroß. Der Brief lautet: „Da die Stimme öffentlichen Lobes über das große in die Scuola di San Marco gestiftete Werk mit meiner eigenen übereinstimmt, so freue ich mich nicht weniger über mein Urteilsvermögen, das so viel voraussieht, als über Eure Kunst, die sich selbst so übertrifft; und wie es keine noch so erkältete Nase gibt, die nicht irgendwie den Weihrauchduft spüre, so gibt es keinen Menschen, sei er noch so wenig in der Kunst des Zeichnens unterrichtet, der nicht über die Plastik der Figur sich erstaune, die, ganz nackt auf dem Boden liegend, grausamem Martyrium preisgegeben ist. Ihre Farbe ist Fleisch, ihre Zeichnung Plastik, ihr Körper Leben, und so schwöre ich Euch bei dem Guten, das

ich Euch wünsche: die Mienen, das Aussehen und die Erscheinung der die Gestalt umgebenden Figuren entsprechen so ihren Handlungen, daß das Schauspiel nicht Täuschung, sondern Wahrheit zu sein scheint. Ist dies gleich so, so werdet doch nicht hochmütig, denn das hieße nicht noch zu einem höheren Grade von Vollkommenheit aufsteigen wollen. Und selig Euer Name, wenn Ihr die Geschwindigkeit der Tat zur Geduld des Tuns einschränktet. Obgleich nach und nach werden dafür die Jahre schon sorgen, denn nur sie, und nichts anderes, sind imstande, den Lauf der Nachlässigkeit, welche die willensungestüme und schnelle Jugend sich zu Nutzen macht, zu zügeln. – Venedig, im April 1548."
Über die von Aretin öfters hervorgehobene Schnelligkeit der Arbeitsweise des Meisters, die „Flüchtigkeit", mit der Tintoretto seine Arbeiten auszuführen schien, wird noch ein besonderes Wort zu sagen sein. Der Künstler hat es verstanden, bei allen seinen Werken, auch den kompliziertesten Schöpfungen, die Frische des ersten Bildgedankens zu wahren, so daß man glauben könnte, er habe sich gar nicht übermäßig lange mit Einzelstudien und Kompositionsentwürfen abgegeben. Das Gegenteil ist jedoch der Fall. Denn wie in seiner Jugendzeit hat der Künstler auch späterhin rastlos für all seine Werke nicht nur Kompositionsskizzen, sondern auch sorgfältige Einzelstudien für jede Figur, auch für die kleinen Figuren im Mittel- und Hintergrund seiner Bilder entworfen. Sicherlich hat kein zweiter Venezianer Maler einen ähnlichen Fleiß besessen. Es war alles andere als Pose, wenn er dem jungen Bolognesen Odoardo Fialeti sagte, um vorwärts zu kommen, solle er zeichnen, zeichnen und nochmals zeichnen, und man versteht es, wenn ihm die Worte in den Mund gelegt werden, „schöne Farben seien in den Läden des Rialto zu kaufen, zeichnen jedoch sei nur mit viel Arbeit und langen Nachtwachen aus dem Schrein des Geistes herauszuziehen, darum verstünden und übten es auch so wenige aus." Schon Ridolfi hat gespürt, welch ungeheures Maß von Arbeit in allen Schöpfungen des Meisters enthalten ist, er hat den Vorwurf der Flüchtigkeit zurückgewiesen, den nur oberflächliche und unverständige Betrachter gegen den Künstler erheben konnten. Auch dieser Bewunderer Tintorettos fand jedoch, der Meister habe zuviel gemalt, freilich nicht um Geld zu erwerben, denn er habe mehr als ein Bild verschenkt. Gewiß ist es richtig, daß Tintoretto ungeheuer viel gemalt hat, aber würden es nicht schon die Dokumente beweisen, daß es dem Künstler, im Gegensatz zu seinen Malerkollegen, keineswegs um den Gewinn äußerer Güter zu tun war, daß ihm jene Habgier, von der namentlich auch Tizian nicht freizusprechen ist, ferne lag, so muß der heiße Odem, der uns aus allen Schöpfungen des Meisters anweht, sagen, daß jedes einzelne Bild aus wahrhaft künstlerischem Drang heraus entstanden ist, daß hier ein Mann den Pinsel ergriff, nicht um seinen Ruhm zu mehren und Reichtümer zu sammeln, sondern weil die Malerei die einzige Sprache war, in der er der Menschheit seine großen Gedanken und Empfindungen verkünden konnte. Sein ganzes Schaffen war von Jugend an von hohem Ernst erfüllt. Daß viele der Zeitgenossen seine Art zu malen nicht verstanden, ist begreiflich. Als den reifen Meister Prälaten und Senatoren während seiner Malerei des „Paradieses" im Dogenpalast fragten, warum

Bellini, Tizian und die anderen älteren Maler so sorgfältig in der Ausführung gewesen seien, er dagegen so sudele, soll er mit schlagfertigem Witz geantwortet haben, „weil jene Alten nicht so viele hatten, die ihnen den Kopf zerbrachen".

Der Eindruck von dem großen Menschentum, der überragenden Persönlichkeit, der tiefen Frömmigkeit, dem liebenswerten, ernsten, ungewöhnlich durchgeistigten Wesen, den wir aus den Schöpfungen des Meisters gewinnen, wird uns vollauf bestätigt durch die zahlreichen Einzelzüge, die uns die älteren Biographen aus seinem Leben übermittelt haben.

Zeigten sich viele zeitgenössische Maler von Neid gegen den Künstler erfüllt, so war Tintoretto selbst von Mißgunst völlig frei und verkehrte in Freundschaft mit Jacopo Bassano, mit Paolo Veronese und Schiavone, ebenso wie mit dem Bildhauer Alessandro Vittoria. In seine Werkstatt aber ließ er selbst seine besten Freunde nur selten. Immer, auch wenn er nicht malte, hing er den Gedanken seiner Kunst nach. Oft und gerne zog er sich in seine Einsamkeit zurück; er hatte dafür Sorge getragen, daß sein Atelier jederzeit so erleuchtet werden konnte wie er wollte.

Man rühmte seine Frömmigkeit und berichtet uns von langen Gesprächen mit befreundeten Patres. Offenbar war er nicht nur ein frommer Mann im landläufigen Sinne des Wortes, sondern von einer wahrhaft tiefen Religiosität durchdrungen und hat in seinen Werken unablässig und immer wieder von neuem eindringlich Menschenliebe und Ehrfurcht vor dem gewaltig Göttlichen gepredigt.

Nicht wie bei Tizian hören wir von Tintoretto, daß er ein prachtvolles Haus bewohnt habe mit großen Gärten, in denen des Abends prächtige Feste stattfanden. Weit entfernt von dem bewegten Treiben der inneren Stadt, an den Fondamenta dei Mori, unweit der Madonna dell' Orto, stand sein einfaches Haus. Es wird noch heute gezeigt, doch hat es offenbar große Veränderungen durchgemacht: der mittlere Teil ist jetzt niedergerissen, so daß zwei getrennte Gebäude entstanden sind, der jetzige Palazzo Camello, am Rio della Madonna dell' Orto, und die Casa dei Mori, am Calle della Sensa oder dei Mori. Der Raum, der heute als Atelier bezeichnet wird, hat wohl schwerlich früher diesem Zweck wirklich gedient; vermutlich ging das Atelier nach Norden und befand sich in dem jetzt zerstörten Teile des Hauses. Am 8. Juni 1574 erwarb Marco dei Vescovi für Rechnung seines Schwiegersohnes Tintoretto dieses Gebäude. Nach Jacopo war Domenico, dann sein Schwiegersohn Casser der Besitzer, und noch im 19. Jahrhundert gehörte es den Nachkommen des großen Meisters. – In jüngeren Jahren, 1544, wohnte Tintoretto bei S. Cassiano; 1555 bewohnte er ein dem Baldissera di Mastelli gehöriges Haus bei S. Marziliano – wir erfahren, daß er hier 42 Dukaten Miete zahlt[5].

Das Familienleben des Meisters war ein überaus glückliches. Ende der 50 er Jahre hat er sich mit einer Venezianerin Faustina, aus der Familie der Vescovi, verheiratet. 1560 schenkte sie ihm eine Tochter, Marietta, die allzu früh, schon mit 30 Jahren, gestorben ist. Sie war, wie es scheint, das Lieblingskind des Meisters, genoß eine ungewöhnlich sorgfältige Er-

ziehung und hatte Anlagen, eine sehr tüchtige Malerin zu werden. Höchstwahrscheinlich schon vor Marietta kam Domenico zur Welt, auf den der Vater sein Talent in noch höherem Grade als auf seine Tochter vererbt hat. Sein Geburtsjahr wird zwar meist – nach Ridolfi – mit 1562 angegeben, allein er war schon 1577 sindico der Malerzunft, wird also wohl spätestens 1559 geboren sein, wahrscheinlich noch etwas früher. Er wurde Jacopo eine bedeutsame Stütze und ist unter den unmittelbaren Schülern des Meisters sicher einer der besten. Ein zweiter Sohn Marco wird 1583 als Dekan der Scuola di San Rocco genannt. Von vier weiteren Töchtern wurden Ottavia und Perina später Nonnen in S. Anna, das Schicksal Lauras ist uns nicht bekannt; eine zweite Ottavia war mit dem Maler Sebastiano Casser verheiratet. Über das so reich gesegnete Familienleben des Meisters weiß uns Ridolfi noch einige liebenswürdige Züge zu berichten. Des Künstlers Gattin pflegte dem Meister, wenn er aus dem Hause ging, ein paar Groschen in das Taschentuch zu binden und ihm einzuprägen, daß er bei der Heimkehr genaue Abrechnung machen müsse. Der Künstler jedoch verbrachte mit Edelleuten einige fröhliche Stunden und gab so das Geld aus; seiner Frau erzählte er dann: „das Geld wäre auf Almosen, die er Armen und Gefangenen gemacht habe, draufgegangen". In seiner bescheidenen Art kleidete er sich einfach; in späteren Jahren jedoch drängte ihn seine Gattin als vornehme Bürgerstochter, die venezianische Toga zu tragen. Wenn er dann aus dem Hause ging, pflegte sie ihn aus dem Fenster zu betrachten, um sich daran zu erfreuen, wie schön er sich in dem Rock ausnähme; er jedoch, um sie zu necken, tat, als mache er sich gar nichts daraus. So erzählt Ridolfi; ausführlicher ist die Anekdote, die Mariette in seinem „Abecedario" berichtet[6]: an einem regnerischen Tage, als die Straßen voll Schmutz waren, ging er aus in der Kleidung des venezianischen Edelmannes, und seine Frau, die wußte, wie wenig er auf seine Kleidung acht gab, sagte zu ihm: „Hebt Euer Kleid auf der Straße hoch, damit es nicht ganz schmutzig wird." „Das werde ich tun," erwiderte Jacopo, „und um Euch dessen zu versichern, stellt Euch in das Fenster, das auf die benachbarte Brücke schaut, Ihr werdet sehen, wie sauber ich bleiben werde." Als er dort angekommen war und bemerkte, daß er beobachtet wurde, nahm er das Kleid hinten hoch und ließ es vorn in den Schmutz fallen. „Was tut Ihr, Unglücklicher," rief die Frau, „hebt schnell das Kleid vorn auf; mir scheint, es ist schon schmutzig genug." „Vortrefflich", gab er zurück, und um den Spaß fortzusetzen, hob er beim Herabsteigen von der Brücke das Kleid vorn in die Höhe und ließ es hinten fallen, so daß nun beide Seiten beschmutzt wurden.

Tintorettos Freunde waren die ersten Edelleute und Gelehrten von Venedig, Daniele Barbaro, Maffeo und Domenico Venier, Lodovico Dolce, die Senatssekretäre Vincenzo Riccio und Paolo Ramusio. Der Meister galt für einen Mann von liebenswürdigen Umgangsformen, den man ebenso wegen seines großen Ernstes schätzte, wie wegen seiner Freimütigkeit, die ihn auch im Verkehr mit großen Herren nicht verließ. Ein guter Rechenmeister ist er wohl niemals gewesen, und seine Gattin dürfte Grund genug gehabt

haben, zu sparen. Einmal mußte, wie uns erzählt wird, sein Sohn Domenico bei der Rückkehr nach Hause voll Schrecken und Ärger hören, daß der Vater während seiner Abwesenheit eines seiner Bilder, eine heilige Magdalena, für 30 Dukaten verkauft hatte. Mit Mühe setzte Domenico durch, daß das Bild zurückgekauft wurde. Die Selbstlosigkeit des Malers erreichte oft einen erstaunlich hohen Grad. 1577 vereinbarte er mit der Scuola di S. Rocco eine lebenslängliche jährliche Rente von nur 100 Dukaten. Zu wiederholten Malen bot er dem Staat und den Kirchen seine Dienste als Maler an, unter der einzigen Verpflichtung, daß ihm Leinwand und Farben zu zahlen seien. Offenbar hat man mehr als einmal gern von diesem Anerbieten Gebrauch gemacht.

Besonders aufschlußreich sind für uns zwei Schreiben, die Tintoretto am 27. September 1574 und im Oktober des gleichen Jahres an den Rat der Zehn richtete[7]. Wir sehen daraus, daß der Künstler alles andere als wohlhabend war, wiederholt spricht er hier von seiner Armut. Im ersten Augenblick mag es merkwürdig erscheinen, daß Tintoretto den Senat um die Sensaria (Maklerstelle) im Fondaco dei Tedeschi bittet, weil diese Sinekure der materiellen Not abhelfen würde, während er doch erst vor kurzem dem Senat das große Bild der „Schlacht von Lepanto" geschenkt hatte, ja, sich in eben demselben Schreiben erbötig macht, auch weiterhin für den Rat der Zehn ohne Entgelt Gemälde zu schaffen. Die Erklärung ist wohl in dem feinen Empfinden des Künstlers zu suchen, der von der obersten Staatsbehörde nicht seine Kunst bezahlt haben, kein Geld für seine Bilder empfangen wollte, sondern wünschte, daß der Staat den Künstler durch eine Art Pension in Stand setzte, ohne drückende Nahrungssorgen zu leben, frei schaffen zu können. So ist auch der Satz in dem ersten Schreiben zu verstehen: „Daß Ihr dies mein geringes Geschenk annahmt, zeigte mir Eure Großmut und gab mir die Gewißheit, daß Eure erlauchten Herrlichkeiten nicht verfehlen werden, mir zu helfen, damit ich dank Eurer Huld fortfahren kann zu leben und Euch zu dienen."

Tintoretto erhielt in der Tat die erbetene Sensaria, und er sprach später in seinem Testamente den Wunsch aus, daß eines seiner Kinder oder Neffen nach dem Vorschlag seiner Witwe als sein Nachfolger ernannt werden solle.

Von wenigen Meistern sind uns so viele Einzelzüge und Anekdoten überliefert wie von Tintoretto. Der ernste Mann war dafür berühmt, daß er mit ernstestem Gesicht Aussprüche voll feinsten Humors und geistvollstem Witz vorbringen konnte. Und mancher der von ihm geprägten Aussprüche soll bei Aufführung von Komödien seine Verwendung gefunden haben. Es kamen eines Tages drei junge flämische Maler aus Rom zu Tintoretto und zeigten ihm mit akademischer Überhebung einige, mit höchster Sorgfalt ausgeführte Kopfstudien. Als der Meister sie fragte, wie lange sie dazu gebraucht hätten, antwortete der eine 10, der andere 15 Tage. Darauf Jacopo: „Schneller war das auch nicht möglich" und nahm einen Pinsel mit schwarzer Farbe, ließ mit wenigen Strichen eine Figur entstehen, höhte sie kühn mit Weiß auf und sagte: „Wir armen Venezianer können nur in dieser Weise zeichnen." – Als ein ebenso alberner wie preziöser Ästhet von Tintoretto

in einer ungewöhnlich gesuchten Stellung gemalt werden wollte, sagte der Meister: „Ihr könnt zu Bassano gehen, der wird Euch höchst natürlich darstellen." Und Bassano war bekanntlich Meister in der Wiedergabe von Ochsen, Schafen und Eseln. – Ein Venezianer Edelmann beauftragte ihn, ein Fresko in seinem Garten auszuführen; um das Maß zu nehmen, breitete Tintoretto die Arme aus, maß mit ihnen den Raum und sagte auf die Frage, wie viel es wäre, „drei Tintoretti".

Recht ergötzlich ist auch der Zwischenfall, der sich zwischen Jacopo und Aretin abgespielt haben soll. Aretin hatte schlecht von Jacopo gesprochen, da er von Tizians Partei und Tintoretto feindlich gesinnt war. Als dieser ihn einst traf, lud er ihn in sein Haus ein, um sein Bildnis zu malen. Aretin kam. Kaum hatte er sich gesetzt, als Tintoretto voller Wut eine Pistole unter dem Kleid hervorholte. Da fing Aretin in Angst, weil er glaubte, jetzt seine Schulden begleichen zu müssen, zu schreien an: „Jacopo, was machst du?" Und er sagte: „Beruhigt Euch, ich will Euer Maß nehmen", und von Kopf bis zum Fuß ihn messend sprach er: „Ihr seid zwei und eine halbe Pistole lang." „Ah!" rief Aretin beruhigt aus, „Du bist ein großer Narr und spielst immer deine Streiche." Aber er hatte fortan nicht mehr den Mut, übel von ihm zu reden, und stellte sich freundlich zu ihm.

Jene Erfahrungen mit Kritikern und mit neidischen, oberflächlichen und unverständigen Aussprüchen des großen Publikums vor neuen Werken, die jeder große, eigenartige Künstler machen muß, sind auch Tintoretto nicht erspart geblieben. Seine überlegenen, gelassenen Ansichten hierüber treffen auch heute noch für Künstler und Publikum zu: „Wenn man Werke öffentlich ausstellt, so soll man lange Zeit nicht hingehen, sie zu sehen, bis die Pfeile abgeschossen sind und die Menschen sich an den Anblick gewöhnt haben." Ferner: „Bei Beurteilung eines Bildes soll man beachten, ob beim ersten Anblick das Auge befriedigt wird und der Maler die Gesetze der Kunst beobachtet hat; im übrigen macht in Einzelheiten ein jeder Fehler."

Das starke rhythmische Gefühl, der eigenartig musikalische Klang so vieler Schöpfungen Tintorettos nimmt uns nicht wunder, wenn wir erfahren, daß der Meister der Musik ein ungewöhnliches Interesse entgegenbrachte. Er spielte in seiner Jugend die Laute und, wie es heißt, noch andere bizarre, von ihm selbst erfundene Instrumente. Der Musiklehrer seiner Tochter Marietta, Giulio Zacchino aus Neapel, und der hervorragende Dirigent von S. Marco, Giuseppe Zarlino, einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit, zählten zu des Meisters engstem Freundeskreis. Nicht minder verraten Tintorettos Werke ein Interesse für die Bühne, für das Theater. Schon in seinen Frühwerken kleidet er seine Figuren häufig in ganz eigenartige Gewänder, und Ridolfi erzählt, daß er für die Bühne Kostüme erfunden habe.

Der Ruhm des Künstlers hatte sich weit außerhalb Venedigs verbreitet, und so überrascht es nicht, daß die Gesandten Philipps II. von Spanien und Rudolfs II. für ihre Herren bei Tintoretto Bilder bestellten und erwarben, daß vor allem auch italienische Fürsten die Dienste des Meisters beanspruchten, wie der Herzog Guglielmo Gonzaga von Mantua, der in des Malers Werkstatt während eines Aufenthalts in Venedig viele anregende

Stunden verbracht hat. Im September 1580 ging er selbst nach Mantua, um auf Wunsch des Fürsten die großen Historienbilder aufzustellen, die die Taten der Gonzaga verherrlichten. Der Herzog erlaubte ihm, seine ganze Familie nach Mantua mitzubringen, und stellte ihm ein kleines Hofschiff zur Verfügung. Der Wunsch des Fürsten, Tintoretto für längere Zeit an seinen Hof fesseln zu können, war natürlich aussichtslos. An Ehrungen fehlte es dem Meister während dieses Aufenthaltes nicht; auch über die Neuanlage von Bauten soll ihn der Herzog zu Rate gezogen haben. In Mantua lebte übrigens Jacopos Bruder Marco, der der Held einer kleinen, ebenfalls von Ridolfi erzählten Anekdote ist. In einem Brief an den berühmten Bruder richtete Marco am Schluß unter endlosen Fragen auch die an Jacopo, ob seine Mutter, die erkrankt war, gestorben sei. Jacopo erledigte das ganze Fragenungetüm höchst lakonisch: „Auf alles, was Ihr mir geschrieben habt, Messer, erwidere ich: nein."

Bis in sein hohes Alter blieb Tintoretto schaffensfreudig, als ein schweres Magenleiden den Greis aufs Krankenlager warf. Umsonst bemühten sich die Ärzte 14 Tage hindurch um den von Schlaflosigkeit und Fieber Gequälten. Am 31. Mai 1594 hauchte er seine große Seele aus. In Santa Maria dell' Orto, im Schatten machtvoller Schöpfungen seiner Hand, begrub man, was sterblich an ihm war.

In der Grabstätte seines Schwiegervaters, des Marco de' Vescovi, wurde er drei Tage nach seinem Ableben beigesetzt. Was heute Gesetz ist, hatte Tintoretto aus Furcht vor dem Scheintod verlangt: drei Tage unbegraben zu bleiben.

Am 30. Mai 1594 hatte der Meister sein Testament gemacht. Es zeigt nicht nur den fürsorglichen Geist des Künstlers für seine Familie, seine fromme Gesinnung, sondern interessiert vor allem auch durch die Stelle: „Ich wünsche, daß mein Sohn Domenico diejenigen meiner Werke, die unvollendet sind, fertigstelle, mit der Sorgfalt und dem Eifer, womit er bereits bei einer großen Anzahl mit mir zusammengearbeitet hat." Die beiden letzten großen, von Tintoretto schon ziemlich weit geförderten Arbeiten: „Zurückweisung des Opfers Joachims" und „Anbetung der heiligen drei Könige", einst in S. Maria Maggiore, jetzt in S. Trovaso, hat sein Sohn Domenico vollendet.

* * *

Die Selbstbildnisse des Künstlers aus seiner Jugendzeit sind uns nicht mehr erhalten, abgesehen vielleicht von dem Kopf des dunkelbärtigen Ritters rechts auf der „Kreuzauffindung der hl. Helena" in S. Maria Mater Domini, der wohl als Selbstporträt angesprochen werden darf. Waagen erzählt von einem Selbstbildnis des Meisters in jüngeren Jahren (in Woburn Abbey[8]), wo das Aussehen ein viel vornehmeres war als in der Spätzeit. Am eindrucksvollsten tritt uns der Meister in dem Altersbildnis im Louvre entgegen. Der Kopf mit dem nicht sehr gepflegten weißen Vollbart, dem starken Schnurr-

bart, den großen beschatteten Augen und der durchfurchten Stirn verrät auf den ersten Blick eine mächtige starke Persönlichkeit, voll Ernst und Nachdenklichkeit. Man glaubt, wie bei den Bildnissen des alten Tizian, auch hier die enorme Schaffenskraft zu spüren.

* * *

Von keinem Maler des 16. Jahrhunderts haben sich in Venedig selbst noch so viele Werke erhalten, trotzdem viel verschollen und ins Ausland gewandert ist. So ist denn der Meister heute noch mit seiner Heimat enger verwachsen als irgendein anderer der großen Venezianer, und keiner verlangt mehr als er, in der Lagunenstadt selbst aufgesucht zu werden.

Ein großer Teil seiner in Venedig erhaltenen Werke ist auf *Staatsaufträge* zurückzuführen, und unter diesen sind in erster Linie die für den *Dogenpalast* zu nennen.

Während zahlreiche Bilder, die der Künstler für den Dogenpalast ausgeführt hat, Meisterwerke von höchstem Werte sind, insbesondere die früher entstandenen, gibt es unter den spätesten dieser Bilder einige, bei denen der Maler sich offenbar in der Hauptsache auf den Entwurf beschränkte und die Ausführung zum Teil Schülern überließ (obwohl hier schlechter Erhaltungszustand und Restaurierung den Betrachter leicht irre führt). Die „Krönung Barbarossas“ (1562–64) und die „Exkommunikation des Kaisers durch den Papst“ (1553) malte er für die Sala del Gran Consiglio, die 1577 mitsamt den Bildern durch Brand zerstört wurde[9]. Für die Antichiesetta sind gegen 1552 oder etwas später entstanden „der heilige Andreas und Hieronymus“ sowie die „heiligen Georg, Ludwig von Toulouse und die Königstochter“[10]. Gegen 1561–64 führte er das Deckenbild im Atrio quadrato aus „der Doge Girolamo Priuli vor der Gerechtigkeit“. (1560 hatte sich Girolamo Priuli in einem jetzt in der Wiener Akademie befindlichen Bilde von Tintoretto porträtieren lassen.) Am 8. November 1571 war der Beschluß gefaßt worden, als Verherrlichung des Sieges von Lepanto ein großes Gemälde mit der Darstellung dieser Schlacht in der Sala dello Scrutinio aufzuhängen[11]. Tintoretto, der von diesem Plan gehört hatte, bot der Signoria ein solches Bild als Geschenk an. Das vor dem 9. März 1573 vollendete Gemälde wurde 1573 oder 74 an Ort und Stelle gebracht, ging aber 1577 bei dem großen Brande zugrunde. In jenem Schreiben an den Rat der Zehn vom 27. Sept. 1574, von dem schon oben die Rede war, heißt es: „Als ich die glückselige Nachricht von unserem ruhmreichsten Siege erhielt, an dem teilzunehmen und mein eigenes Blut zu vergießen ich nicht die Möglichkeit hatte, entschloß ich mich doch, einen großen Teil dessen, was für lange Zeit meiner armen und gottergebenen Familie Lebensunterhalt und andere Bequemlichkeit vergönnt hätte, daranzugeben, um das Bild jener triumphalen Schlacht zu machen, das nach Eurer Huld zum ewigen Gedächtnis der Kraft unseres Reiches in der Sala dello Scrutinio aufgehängt worden ist. Daß Ihr dies mein geringes

Geschenk annahmt, zeigte mir Eure Großmut usw." In dem späteren Schreiben berechnet er die Kosten dieses Bildes, an dem er 10 Monate gearbeitet hatte, auf 500 Dukaten. Er macht sich aber auch weiterhin erbötig, für den Rat der Zehn unentgeltlich Gemälde anzufertigen. Mit der „Schlacht von Lepanto" verbrannte 1577 in der Sala dello Scrutinio ein Jüngstes Gericht mit den Bildnissen der Dogen Pietro Loredan und Alvise Mocenigo.
Das Werk, womit Tintoretto seine Tätigkeit für den Dogenpalast krönte, ist das „Paradies" in der Sala del Gran Consiglio. Als Ersatz für das schwer beschädigte Fresko des Guariento an der Stirnwand der Sala del Gran Consiglio wurde schon frühzeitig, 1579, eine Konkurrenz ausgeschrieben, an der Veronese, Francesco Bassano, Palma Giovane und Tintoretto sich beteiligten. (Vermutlich ist der Konkurrenzentwurf des Tintoretto in der Skizze des Paradieses im Louvre, der des Veronese in einer Skizze im Museum zu Lille erhalten[12].) Da man sich auf keinen der eingereichten Entwürfe einigen konnte, entschloß man sich zu einem Kompromiß: zwei der Künstler, Veronese und Francesco Bassano, sollten gemeinsam das Paradies malen. Als aber Veronese 1588 starb, war diese Arbeit noch nicht von der Stelle gekommen, und so gelang es schließlich Tintoretto, offenbar nicht ohne Mühe, den Auftrag zu erhalten. Mit diesen Nachrichten will es scheinbar nicht stimmen, daß schon 1587, also noch vor Veroneses Tod, der venezianische Gesandte am spanischen Hof, Hieronymo Lippomano, an seinen Bruder schreibt, daß Tintoretto an einer Skizze für ein „Jüngstes Gericht" arbeite, die Philipp II. erhalten sollte. Doch ist es sehr wohl möglich, daß der Meister, als er beobachtete, wie langsam die gemeinsame Arbeit des Veronese und Francesco Bassano von Statten ging, sich Hoffnung machte, daß schließlich doch ihm der Auftrag zufallen würde und sich daher schon vor Veroneses Tod mit der Herstellung von Skizzen und Entwürfen für die große Aufgabe beschäftigte. Tintoretto führte das Riesenbild in einzelnen Teilen in der ihm zur Verfügung gestellten Halle der Scuola della Misericordia aus. Bei der letzten Vollendung an Ort und Stelle soll Domenico seinem alten Vater geholfen haben, weil das Herauf- und Heruntersteigen von den Gerüsten dem greisen Meister große Anstrengung kostete und ihn begreiflicherweise zu sehr ermüdete. Rein physisch betrachtet ist die Schöpfung dieses Paradieses eine Leistung, die hinter der des gewaltigen Zyklus von S. Rocco kaum zurücksteht. Nach Vollendung des Werkes fragte man ihn nach dem Preis. Er überließ die Festsetzung des Honorars dem Senat und bestand dann auf einer Reduzierung der Summe, die man ihm bewilligte. Der äußere Erfolg nach der Fertigstellung des Bildes war offenbar ungemein groß. Alle alten Quellen berichten von der Bewunderung und uneingeschränkten Anerkennung, die Tintoretto mit diesem Riesenwerk gefunden hat.
Am 23. November 1574 erhielt der Künstler mehr als 74 Dukaten für verschiedene Arbeiten, die er übernommen hatte[13]. Wie es scheint, hat er sogleich nach dem verhängnisvollen Brande von 1574 im Dogenpalast der Regierung seine Dienste in jeder Weise zur Verfügung gestellt. Er übernahm die Ausbesserung von 4 Landkarten in der Wohnung des Dogen, ließ Wände streichen, sorgte für Dienstleute und alles mögliche. Nicht ohne

Interesse ist auch die Nachricht, daß ihm damals ein holzgeschnitzter und vergoldeter Rahmen für eine Auferstehung Christi über dem Dogensitz in der Sala del Consiglio dei Dieci bezahlt wurde. Dieses Bild kann jetzt nicht mehr nachgewiesen werden, ist aber vielleicht identisch mit dem, das später in der Antichiesetta hing und heute verschollen ist.

In welchem Jahre Tintoretto für die Decke in der Retrostanza dei Capi, dem Raum der Staatsinquisitoren, die fünf Darstellungen mit dem „verlorenen Sohn" in der Mitte und den Tugenden: Stärke, Glaube, Gerechtigkeit und Wohltätigkeit (jetzt in der Venezianer Akademie) ausgeführt hat, ist nicht genau bestimmbar. 1577–78 malte er für das Atrio quadrato die vier berühmten mythologischen Darstellungen, die erst seit 1716 im Anticollegio hängen. Am 26. Juli 1578 schätzten Paolo Veronese und Palma Giovane den Wert jedes dieser vier Bilder auf 50 Dukaten, daraufhin wurde Tintoretto am 10. Nov. 1578 diese Summe angewiesen [14]. Die Deckengemälde für die Sala delle quattro porte sind sicher nicht vor Juli 1577, höchstwahrscheinlich aber erst im Sommer 1578 begonnen worden [15]. Vollendet hat sie Tintoretto sicher vor 1581, da sie in diesem Jahr als fertiggestellt von Sansovino erwähnt werden. Ebenso schnell wie diese Deckengemälde ausgeführt werden mußten, die nach dem Programm des Francesco Sansovino die 1574 durch einen Brand zerstörten Bilder ersetzten, entstanden 1581–1584 [16] die Devotions-Bilder für die Sala del Collegio, die gleichfalls an die Stelle älterer, 1574 durch Brand zerstörter Bilder traten.

Recht umfangreich sind die Aufträge, die der Meister im Lauf der Zeit für die Procuratia de Supra auszuführen hatte [17]. Naturgemäß handelte es sich hier in erster Linie um Bildnisse. Seit 1551 erteilte man ihm Aufträge dafür, bis 1571 hatte er elf Bildnisse geschaffen. Von diesen ist das vor 1. März 1560 vollendete des Vincenzo Capello nicht mehr erhalten, wohl aber das des Marco Michiel, für das 1562–65 Zahlungen erfolgten (heute in der Akademie in Venedig) sowie das des Antonio Capello (ebenda) [18]. Bei dieser Gelegenheit sei bemerkt, daß zwischen der Wahl der Prokuratoren und der Ausführung der Porträts, namentlich aber zwischen der Wahl und der Bezahlung der Bildnisse, fast immer einige Jahre Zwischenraum liegen und daß die Zahlungen zuweilen sehr langsam erfolgten. Die Jahreszahlen, die man auf den Bildnissen liest, sind die der Wahl der Amtspersonen, nicht der Ausführung der Porträts.

1574 erhielt der Künstler eine Zahlung für das Bildnis des Prokurators Federigo Contarini, das heute noch im Dogenpalast erhalten ist, ebenso wie das des 1573 ernannten Andrea Dolfin, wofür 1577 eine Zahlung erfolgte. Im gleichen Jahre zahlte man dem Meister das Bildnis des 1575 zum Capitano generale ernannten Giacomo Soranzo, das sich heute im Depot des Dogenpalastes befindet und wozu das Wiener Staatsmuseum eine anscheinend originale Skizze bewahrt [19].

Für den Hof der alten Prokuratien malte Tintoretto die schöne, heute in der Brera erhaltene „Pietà" (Zahlung von 25 Dukaten am 19. Februar 1563), wofür er noch 1571 eine Zahlung erhielt.

Der Meister hat für die Procuratia auch eine ganze Anzahl Restaurierungen ausgeführt: Bereits 1554 restauriert er ein Prokuratorenbildnis, während des Umbaues 1590 erfolgt ein Auftrag zur Restaurierung der Dogen-Prokuratorenporträts, außerdem hat er damals die fünf Lünettenbilder ausgebessert, die bis dahin im Hof sich befanden. Die Bilder, die sicher durch Feuchtigkeit gelitten hatten, wurden aber nicht nur restauriert, sondern auch an den Seiten angestückt, ihrem neuen Aufenthaltsort entsprechend. Von Bilderkonservierung verstanden die hohen Herren Prokuratoren recht wenig und wurden auch durch Schaden nicht klug. Bereits 1592 mußten zwei Lünetten aufs neue aufgefrischt werden, da die Bilder auf den feuchten Mauern des Neubaues begreiflicherweise gelitten hatten. Auch die Dogen-Prokuratorenbildnisse wurden durch die Feuchtigkeit der frischen Mauern in hohem Maße geschädigt, die Farbe löste sich von der Leinwand, und so mußte Domenico, da inzwischen sein Vater gestorben war, die Bilder wiederum restaurieren. Unter den Lünettenbildern, die Tintoretto wiederherzustellen hatte, waren auch Arbeiten von Paolo Veronese. Der Künstler scheint, ohne weitere Rücksicht zu nehmen, den Bildern seines Kollegen seinen höchstpersönlichen Stempel aufgedrückt zu haben. 1590 restaurierte Tintoretto auch einen „Markuslöwen", von dem wir nicht wissen, ob er von dem Künstler selbst gemalt war.
Die Prokuratoren, die offenbar die Bedeutung des Meisters durchaus zu würdigen wußten, haben ihn auch bei der Ausschmückung der Libreria beschäftigt[20]. Die Erzählung Ridolfis, daß Tizian von den Prokuratoren beauftragt war, sieben Maler für die Ausschmückung der Decke im großen Bibliotheksaal auszuwählen, und Tizian dabei Tintoretto nicht berücksichtigte, dürfte eine der zahllosen Künstlerlegenden sein. Wohl fehlt Tintoretto tatsächlich 1556 unter den Künstlern, die damals mit Aufträgen für die Decke bedacht wurden; aber der Meister war einerseits schon vorher mit Arbeiten für die Prokuratoren betraut worden, auch ist er höchstwahrscheinlich infolge anderer umfangreicher Arbeiten nicht in der Lage gewesen, damals noch weitere Aufträge anzunehmen. 1562 aber erhielt er neben dem sonst unbekannten Domenico Molin den Auftrag, für das Vestibolo je zwei Bilder zu malen, nach Zeichnungen, die ihm ausgehändigt werden sollten. Hadeln hat wohl recht mit seiner Annahme, daß die beiden Künstler bereits vorher jeder zumindest ein Bild für das Vestibül gemalt hatten. Denn Tintoretto erhielt 1571 Zahlung für drei „quadri istoriadi", mehrfigurige Kompositionen, die Szenen aus der Geschichte Venedigs behandelt zu haben scheinen. Borghini spricht wenigstens von zwei solchen Historienbildern, die Tintoretto für die Libreria gemalt hatte. Heute sind diese Bilder Tintorettos wie die Molins verschollen. Hadeln nimmt an, daß sie 1597 entfernt wurden, als in dem Vestibolo, welches bisher Vorlesungszwecken gedient hatte, die Grimanische Antikensammlung aufgestellt wurde. Für den Hauptsaal der Bibliothek schuf Tintoretto 1771/72 neun Philosophendarstellungen, von denen heute noch sechs erhalten sind.
Im Auftrage der Prokuratoren malte Tintoretto für S. Marco einen Kruzifixus (Zahlung 1571) und eine Palla mit fünf Figuren, Putten und architektonischem Hintergrund für

den Altar des hl. Leonhard (Zahlung 1588), die aber nicht mehr nachweisbar sind. Die „Geburt Christi", für die er 1571 eine Zahlung erhielt, ist möglicherweise mit einem derartigen 1579 auf dem Hochaltar von S. Marco verbrannten Bild identisch, die freilich von einem Chronisten für eine Arbeit Tizians gehalten wurde.

Für die Beamten der venezianischen Zentralstaatskasse hat Tintoretto einige seiner schönsten Arbeiten ausgeführt. Die drei Prokuratoren, die unter dem Namen Tesorieri oder Camerlenghi hier amtierten, haben sich zu den verschiedensten Zeiten mit ihren Sekretären von Tintoretto malen lassen. So entstand gegen 1567 die Madonna mit den Camerlenghi (heute Venedig, Akademie); 1570–71 der heilige Marcus mit den Camerlenghi (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) und 1580 als Gegenstück zu diesem die heilige Justina mit den Schatzmeistern (Venedig, Akademie).

Auch die Avogaria di Commune, jene wichtige Rechtsbehörde des venezianischen, Staates, bedachte einmal Tintoretto mit einem Auftrag: nicht wie Thode meint, gelegentlich der Pest 1576, sondern zur Erinnerung an ihr Amtsjahr 1570–71 ließen sich die Avogadori als Zeugen der Auferstehung Christi malen (Venedig, Dogenpalast)[21]. Auf diesem heute nicht mehr in vollem Umfang erhaltenen Bild sah man ursprünglich neben den drei Avogadori Ottaviano Valiero, Michele Bon und Francesco Pisani noch die Notare Niccolò Padavino und Ottaviano Valiero sowie die beiden Marieen.

Bescheidener begnügten sich die drei Proveditori sopra la Ragione mit Halbfigurenporträts vor dem aus dem Grab heraus die Beamten segnenden Christus. Drei andere Proveditori ließen sich in gleicher Weise vor der Madonna darstellen (Werkstattarbeiten, Venedig, Akademie).

In ungewöhnlichem Umfange nahm Tintoretto an der Mosaikenausschmückung von S. Marco Anteil[22]. 1563 war er mit Tizian und anderen Schiedsrichter über die Mosaiken der Zuccati und mit Paolo Veronese und Sansovino über die Konkurrenzarbeiten von Francesco Zuccato, Giannantonio und Domenico Bianchini sowie Bartolommeo Bozza.

Fünf Jahre später schuf er die Kartons für zwei Mosaiken im linken Querschiff, das „Abendmahl", von Domenico Bianchini, und die „Hochzeit zu Kana", von Bartolommeo Bozza ausgeführt. 1576 und in den folgenden Jahren war er mit Kartons für Darstellungen aus der Geschichte der Susanna beschäftigt, von Lorenzo Ceccato und Marini ausgeführt; 1588 und 1589 lieferte er Zeichnungen für das von Bozza und anderen ausgeführte „Paradies" über der Vorhalle. Schließlich 1577 die Zeichnung für einen Engel, den Marini unterhalb der „Hochzeit von Kana" ausführte. Zahlreiche andere Zeichnungen für Mosaiken in S. Marco, insbesondere für die Ausschmückung des Eingangsbogens zum Chor, entwarf er in den 80er Jahren. Ferner 1592 die symbolische Figur der Kirche im rechten Seitenschiff und den „hl. Petrus" am nordöstlichen Vierungspfeiler.

Wichtiger noch als diese Aufträge wurden für Tintoretto die der *geistlichen Bruderschaften.*

Für den Sitzungssaal der *Scuola Grande di S. Marco* malte der Meister das große, jetzt in der Venezianer Akademie befindliche Markuswunder, das im April 1548 im Sitzungssaal aufgehängt wurde. Die drei weiteren Wunderszenen, die „Errettung des Sarazenen", die „Fortführung des Leichnams aus Alexandria" (diese beiden jetzt in der Akademie zu Venedig) und die „Auffindung des Leichnams" (Brera), sind erst in den 60er Jahren entstanden. Am 21. Juni 1562 erhielt der Guardian Tomaso da Ravenna von der Scuola die Erlaubnis, für den Hauptsaal auf seine Kosten neben anderen Bildern „die drei Gemälde mit den Wundern unseres allerheiligsten Schutzherrn S. Marco" malen zu lassen. Bis 1566 waren die drei Bilder vollendet. Am 12. November 1568 erhielt Tintoretto von dem gleichen Guardian den Auftrag, darzustellen „come fu portado il corpo de San Marco in Venetia", die Einbringung der Reliquie in die Lagunenstadt. Es scheint, daß Tintoretto diesen Auftrag nicht selbst ausgeführt, sondern seinem Sohn Domenico überlassen hat, ferner, daß der Vorgang in verschiedenen kleineren Bildern geschildert wurde, die, wie Boschini berichtet, zu beiden Seiten des Altars angebracht waren[23].
Für die *Confraternità di S. Rocco* hat Tintoretto ein Menschenalter hindurch gearbeitet[24]. Die Bruderschaft war 1478 gegründet worden. 1485 stahl ein Camaldolesermönch die Leiche des heiligen Rochus von einem Kastell bei Mailand, wohin sie durch den ersten Diebstahl von der Heimat Montpellier gekommen war. In Venedig wurde die Reliquie mit großer Freude aufgenommen, die Bruderschaft baute eine Kirche zu des Heiligen Ehre. 1516 wurde bei der Kirche ein Haus für die Bruderschaft und ihre Zwecke errichtet, die erste Kirche niedergerissen und eine neue erbaut. Tintoretto führt als erstes Bild für die Kirche 1559 die „Heilung des Gichtbrüchigen" aus. Drei Bilder für den Chor wurden vom Guardian grande der Scuola am 13. April 1567 beantragt[25].
Über die Art, wie Tintoretto den Auftrag zur Ausschmückung des *Albergo* der Scuola erhalten hat, wurde frühzeitig eine Erzählung verbreitet, die schon 1566 Vasari bei seinem Aufenthalt in Venedig zu Ohren kam: man habe (Thode glaubt 1565) die besten Maler, Federigo Zuccaro, Giuseppe Salviati, Veronese und Tintoretto, zu einer Konkurrenz in der Form eingeladen, daß sie auf einer Versammlung Zeichnungsentwürfe vorlegen sollten. Nachdem alle bis auf Tintoretto ihre Entwürfe vorgelegt hätten, habe sich herausgestellt, daß dieser bereits ein fertiges Bild, die „Verklärung des heiligen Rochus" an Ort und Stelle gebracht hatte. Das sei seine Art zu entwerfen, habe er gesagt, die Brüder aber erwidert, sie hätten kein Bild, sondern eine Zeichnung verlangt, da habe Tintoretto ihnen, die mehr erzürnt als erfreut waren, das Bild zum Geschenk gemacht.
Diese Erzählung, die doch so offenkundig den Charakter einer Künstlerlegende besitzt, ist lange Zeit für Wahrheit genommen worden.
Die Sitzungsberichte des Ausschusses wie des Generalkapitels der Scuola, die leider nicht sehr klar abgefaßt sind, lassen uns den wahren Sachverhalt erkennen. Am 22. Mai 1564 beschließen die Mitglieder des Ausschusses der Scuola, mit der Fertigstellung der Ausschmückung der Decke des Albergo zu beginnen und die

Kosten für die Deckenausschmückung aus eigener Tasche (also nicht aus Mitteln der Scuola) zu bezahlen. Es unterschreiben 37 Herren mit Angabe ihrer Stiftungssumme. Sehr bemerkenswert ist, daß ein gewisser Zani di Zignioni dalla seda schreibt, er wolle 15 Dukaten geben, wenn ein anderer als Tintoretto das Werk ausführe; macht es aber Tintoretto, so gibt er nichts. Schon hier zeigt sich, daß der Meister unter den Mitgliedern der Scuola Gegner hatte, und es scheint, als ob der genannte Herr der Führer der Opposition war, die, wie wir noch sehen werden, in nicht unbeträchtlicher Mitgliederzahl sich gegen Tintoretto erhob.

Am 31. Mai beschloß der Guardian grande Battista Tornido zusammen mit dem Ausschuß, zunächst das Oval in der Mitte der Decke des Albergo malen und mit einem goldenen Rahmen schmücken zu lassen, wie schon in dem vorhergehenden Beschluß festgesetzt worden war, aus persönlichen Mitteln; und zwar sollen die drei oder vier besten Maler und ebenso die besten Vergolder von Venedig in Konkurrenz treten. Die Maler sollen zu diesem Zweck einen Entwurf vorlegen. Dieser Konkurrenzbeschluß wurde zunächst nicht ausgeführt. Am 22. Juni bietet dann Tintoretto der Scuola in einer Sitzung des Ausschusses ein Bild als Geschenk an, das er bereits in dem Oval der Decke angebracht hat, und erklärt sich bereit, die Decke zu vollenden. Am 29. Juni tagt nun das Generalkapitel, um darüber abzustimmen, ob der Konkurrenzbeschluß vom 31. Mai aufgehoben werden solle oder nicht, d. h. ob das Geschenk Tintorettos anzunehmen sei, oder ob gegebenenfalls das Werk eines anderen, in einer auszuschreibenden Konkurrenz siegreichen Malers angebracht werden solle. Mit ja, d. h. für die Aufhebung des Konkurrenzbeschlusses stimmten 31, mit nein 20. Die Majorität war also keineswegs überwältigend.

Aus der Sitzung vom 22. Juli erfährt man, daß mit den Vergolderarbeiten an der Decke begonnen worden ist. Die Zahlung erfolgt dafür aus den Mitteln der Scuola. Dies steht in einem gewissen Widerspruch zum ersten Beschluß des Ausschusses, wonach auch die Vergoldung aus privaten Mitteln der Mitglieder gezahlt werden sollte. Man war inzwischen wohl von dem ersten Beschluß abgekommen.

Tatsache ist jedenfalls, daß Tintoretto für die große Kreuzigung im Albergo, die 1565 entstand und neben der Signatur diese Jahreszahl trägt, am 9. März 1566 die Summe von 250 Dukaten erhielt. Für andere Gemälde an den Wänden desselben Saales empfing er am 3. November 1566 eine Zahlung.

Als Bruder wurde Tintoretto erst 1565 in die Scuola di S. Rocco aufgenommen. Es war schon 1559 bei seinen ersten Arbeiten für die Kirche dem Meister versprochen worden, daß er als Mitglied aufgenommen werde. Dies wurde aber vergessen. Als nun der Künstler 1564 seinen Beitrag zahlen wollte, stellte es sich heraus, daß er kein Mitglied der Bruderschaft war. Bei der Aufnahmeabstimmung wurde Tintoretto mit 85 gegen 19 Stimmen als Mitglied zugelassen.

Schon vor langer Zeit, im Juli 1546, hatte man beschlossen, das Albergo auszuschmücken, und zwar die Mauern zum Teil mit figuralen Gemälden bedecken zu lassen. Als Begrün-

dung wurde angeführt, daß es doch schlecht aussehe, wenn der *große obere Saal* mit Gemälden ausgeschmückt sei, das Albergo als täglicher Versammlungsraum aber nicht. Hier erfahren wir also zum erstenmal, daß im großen Saal bereits Bilder sich befanden.
Von diesen Bildern hören wir wieder im Jahre 1559. Im Juli wird davon gesprochen, daß die Decke und die Leinwandbilder an den Wänden veraltet und verdorben sind, und man denkt an eine umfassende Renovierung des Saales. Aber erst Mai 1574 entschließt man sich dazu, die alte Decke zu entfernen. Die neue geht April 1575 ihrer Vollendung entgegen und soll geweißt werden. Am 1. November dieses Jahres wird auch über die Bilder an den Wänden der Sala abgestimmt: da sie zum größten Teil arg mitgenommen sind, sollen sie entfernt und die rauchig und schwarz gewordenen Mauern neu geweißt werden.
Aus diesen Notizen geht mit aller Deutlichkeit hervor, daß Thodes Vermutung, der Meister habe schon um 1567 mit den Bildern für den oberen Saal begonnen, irrig ist. Vor 1575 konnte Tintoretto unmöglich in der Sala arbeiten. Er ergriff aber die erste Gelegenheit, um zunächst für die Ausschmückung der neuen Decke der Scuola seine Dienste anzubieten. Am 2. Juli 1575 erklärt sich der Ausschuß einstimmig bereit, die Bitte des Künstlers zu genehmigen, das Mittelbild der Decke im großen Saal malen zu dürfen. Aus dem Sitzungsprotokoll vom 22. Juni des nächsten Jahres (1576) geht hervor, daß er sich angeboten hatte, das Bild zu schenken mit dem Versprechen, es bis zum nächsten Rochustag (16. August 1576) zu vollenden. Die „Eherne Schlange“ ist also vor dem 16. August 1576 entstanden. Tintoretto stellt dann für zwei weitere Gemälde in der Sala grande seine Dienste zur Verfügung. Er bittet nur für den Augenblick um die Ersetzung der Kosten für Leinwand und Farben. Dies gewährt der Ausschuß am 13. Januar 1577. Auf diese Angelegenheit kommt dann der Meister in einem Gesuch vom 25. März 1577 zurück: er spricht von seinem früheren Anerbieten, „li doi quadri grandi“ an der Decke zu malen und nach ihrer Vollendung sich mit der Bezahlung zufrieden zu geben, die ihm die Scuola gewährt. Nun aber bietet er sich noch weiter an, unter denselben Bedingungen den Rest der Deckendekoration zu malen. Diese „Bitte“ wird einstimmig angenommen. Tintoretto malt nun die „Mannalese“, das „Wunder des Moses am Felsenquell“ sowie einige kleinere Darstellungen und war offenbar bis zum Rochusfest 1577 damit fertig.
Am 27. November 1577 richtet der Künstler ein neues Bittschreiben an die Scuola Er erwähnt zunächst, daß, wie man sehe, er bereits einen großen Teil seiner Arbeit erledigt und 200 Dukaten dafür erhalten habe. Den Rest seines Lebens will er vor allem den Arbeiten für die Scuola widmen und er erbietet sich, die Decke des Saales zu vollenden und auch die der Kirche mit Gemälden zu schmücken und nach Vollendung der Deckenbilder im großen Saal zehn Wandgemälde für diesen Raum zu schaffen. Er will sich verpflichten, drei große Bilder jedes Jahr bis zum Rochustag fertigzustellen und überhaupt alle Bilder zu malen, die man nötig habe. Die Kosten für die Farben übernimmt

er selbst (doch zeigen spätere Rechnungen, daß sich Tintoretto das besonders kostbare Ultramarin stets von der Bruderschaft zahlen ließ). Die Bilder sollen stets erst von der Scuola approbiert werden. Als Entschädigung für seine Mühen bittet der Meister um eine lebenslänglich zu zahlende Jahresprovision, eine vorauszahlbare Jahresrente von 100 Dukaten. Am 28. November wurde dieses Gesuch vom Ausschuß, am 2. Dezember vom Generalkapitel – zwar nicht einstimmig, aber mit überwältigender Mehrheit – genehmigt.

Die erste Jahresrente erhielt er am 3. Dezember 1577, als Vorausbezahlung der Rente für 1578. Die letzte Zahlung erfolgte am 1. Mai 1594. Daß die Zahlungen für 1588 und 1591 nicht im Rechnungsbuche notiert sind, beruht wohl auf der schlechten Buchführung der Scuola.

Urkunden aus dem Jahre 1581 zeigen, daß die Wandgemälde im oberen Saal im Herbst dieses Jahres vollendet waren. Nur das Altarbild fehlte, es entstand erst im Jahre 1588. Die Ausmalung des oberen Saales der Scuola ist also im wesentlichen zwischen 1576 und 1581 anzusetzen.

Von der Ausschmückung des *unteren Saales* war zunächst nicht die Rede gewesen. Und wir finden auch weiter keinen Beschluß. In den Zahlungen begegnet uns ein Hinweis auf die Gemälde im unteren Saal erst am 22. Juli 1583. Damals erhielt Tintoretto seine Jahresrente und Geldentschädigung für Ultramarinblau zu drei Bildern, die er für unten zu arbeiten hat. Ein weiteres Bild, die „Darstellung im Tempel“, hatte Tintoretto im August 1587 vollendet. Die Bilder im unteren Saal scheinen im Wesentlichen zwischen 1583 und 1587 entstanden zu sein.

Am 16. Februar 1578 wurde, um jeden Zweifel zu beseitigen, nochmals ausdrücklich festgestellt, daß die 100 Dukaten Jahresprovision für Tintoretto aus den privaten Mitteln der Mitglieder, nicht aber aus Geldern der Scuola gezahlt werden sollten. Dies erklärt auch die Stifterporträts, die sich auf einigen Wandgemälden der Scuola finden. Ferner auch die merkwürdige Tatsache einer nochmaligen Abstimmung. Diese kann nur den Sinn haben, daß die Stifter der Bilder endgültig Tintoretto mit dieser Arbeit betrauten. Der Meister erhielt im Ausschuß 16 gegen 12 Stimmen, im Generalkapitel stimmten 45 für und 28 gegen ihn. Am 24. Februar wurden drei Mitglieder ausgewählt, die die Bilder zu beurteilen hatten, die Tintoretto der Scuola lieferte.

Der Rauch scheint den Bildern schon frühzeitig großen Schaden zugefügt zu haben. Schon 1596 finden wir eine Zahlung für Auffrischung der Bilder an der Decke; zwei Jahre später scheint eine Verbesserung in der Rauchabführung erfolgt zu sein.

Tintorettos Ausschmückung der Scuola di S. Rocco gehört zu den größten Leistungen der gesamten christlichen Kunst. Sie steht der Eremitani-Kapelle zu Padua und der Sixtinischen Kapelle in Rom ebenbürtig zur Seite. Ja als Leistung eines einzelnen ist sie gänzlich unerreicht geblieben; mag vielleicht ein anderer Künstler ein gleich großes Werk geplant haben, in diesem Umfang hat es kein zweiter jemals ganz mit eigener Hand aus-

geführt. Es ist eine immer aufs neue in Erstaunen setzende, ungeheure Leistung eines einzelnen Menschen, der nicht nur die Kraft hatte, sich daranzuwagen, sondern dem auch das große Glück beschieden war, sie im Lauf der Jahrzehnte vollenden zu dürfen. Zählt man jedes einzelne Stück, so ergibt sich die Gesamtsumme von 66 Bildern (23 im Albergo, im großen Saal 21 Deckenbilder und 12 Wandgemälde sowie das Altarbild, 8 im unteren Saal und eines im Treppenhaus).

Für die *Scuola della Trinità* schuf Tintoretto den „Sündenfall“ und „Kains Brudermord“, die jetzt in die Akademie zu Venedig übergeführt sind. Genaue Notizen über die Entstehung der beiden Bilder besitzen wir nicht, doch kann kein Zweifel sein, daß sie bald nach dem 23. März 1550 in Angriff genommen worden sind und vor November 1553 vollendet waren. Sie bildeten den Abschluß eines von dem Veroneser Maler Torbido begonnenen Zyklus von Darstellungen aus der Genesis. Torbido hat vier Szenen gemalt; am 23. März 1550 faßte die Scuola den Beschluß, den Zyklus vollenden zu lassen. Die Gemälde Torbidos und Tintorettos schmückten die Längswände und die Eingangswand des Albergo der Scuola[26].

Aus einem Dokument vom 27. Dezember 1592 ersieht man, daß Tintoretto nicht nur Bruder der Scuola di S. Rocco, sondern auch der *Scuola dei Mercanti* war[27]. Er erhielt damals mit seinem Sohn Domenico und dem Maler Aliense den Auftrag für je ein Deckenbild in dem Albergo der Scuola. Jacopo Tintoretto sollte die „Eherne Schlange“ in der Mitte der Decke malen, Domenico „Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt“ und Aliense den „Mannaregen“. Die Themen sind also die gleichen, die Tintoretto in den Hauptbildern der Scuola di S. Rocco behandelte. Ob Jacopo wirklich das Deckenbild ausgeführt hat, muß dahingestellt bleiben. Boschini und Zanetti geben die scheinbar verschollenen Bilder sämtlich dem Domenico.

Unter den zahlreichen Aufträgen, die Tintoretto für Privatpersonen ausführte, seien hier nur folgende hervorgehoben: neben den beiden schon erwähnten mythologischen Bildern, die der Künstler 1545 für Aretin malte, hat er auch, wie aus einem Brief des Verlegers Francesco Marcolino (mit dem Tintoretto, wie ein Dokument von 1544 zeigt, in freundschaftlichen Beziehungen stand) an Aretin vom 15. September 1551 hervorgeht, das heute leider verschollene Bildnis des großen Kritikers ausgeführt. Welche Arbeiten Tintoretto im Hause des Prokurators Giovanni da Legge ausführte (Zahlungen 1565 und 67) ist nicht weiter bekannt. Am 6. Februar 1573 schloß er einen Vertrag mit Jeromino da Mula, für den großen Saal in dessen Palazzo zwei Bilder, jedes mit 20 Figuren, zu malen: „Moses empfängt die Gesetzestafeln“ und die „Auferstehung Lazari“, ferner sieben Bildnisse für den Platz über den Türen. Bis zum 15. April sollen die Bilder fertig sein. Der Preis ist 70 Dukaten[28]. Vermutlich gegen 1577 entstand für den Senatssekretär Antonio Milledonne die „Versuchung des hl. Antonius“ in des Stifters Grabkapelle zu S. Trovaso, zwischen 1583 und 88 die „Erscheinung des Auferstehenden vor Vincenzo Morosini und seiner Familie“ in S. Giorgio Maggiore.

Eine „Türkenschlacht“ mit kleinen Figuren schickt Tintoretto mit einem vom 9. Mai 1562 datierten Brief an den Kardinal Ercole Gonzaga[29]. Von den Beziehungen des Künstlers zum Herzog von Gonzaga war schon kurz die Rede. Die erste Serie von vier Bildern mit Szenen aus der kriegerischen Geschichte des Hauses Gonzaga malte Tintoretto im Auftrag des Herzogs Guglielmo Gonzaga vor 1579 für das appartamento maggiore des Kastells zu Mantua; die zweite Serie, gleichfalls vier Bilder von etwas kleinerem Format, wurden am 1. Oktober 1579 vom Herzog bestellt. Der Herzog wünschte die Bilder so schnell wie möglich zu besitzen. Als ihm sein Resident in Venedig mitteilte, der Maler verlange mehr Zeit für seine Arbeit, beauftragte er seinen Bevollmächtigten, er solle sein möglichstes tun, damit Tintoretto die Bilder bis Weihnachten absenden könne. Mitte Oktober ließ er dem Künstler genaue Anweisungen über den Inhalt der Bilder übermitteln. Mitte November hatte der Meister bereits Skizzen fertiggestellt, Mai 1480 waren die Bilder vollendet, Ende September aufgestellt. Der Herzog wollte von Tintoretto auch einen Fries mit Hunden und Putten zur Dekoration eines Zimmers, er wünschte eine Skizze, aber wir erfahren nicht, ob der Künstler einen Entwurf geschickt hat, geschweige denn, ob diese Arbeit ausgeführt wurde. Es scheint, daß sie nicht zustande kam. Tintoretto hatte sich bereit gezeigt, die „Sala delli Capitani“ auszuschmücken, doch ist man darauf nicht mehr zurückgekommen. Für die ersten vier Bilder hatte der Meister 100 Skudi das Stück erhalten, die Gesamtsumme wurde ihm auf einmal ausbezahlt.

Hier sei auch die Erzählung wiedergegeben, die sich an die Entstehung von Tintorettos verschollenem Porträt König Heinrichs III. von Frankreich knüpft. Die Geschichte, wie wir sie bei Ridolfi finden, klingt sehr unwahrscheinlich, immerhin sei sie hier nicht mit Stillschweigen übergangen. Der Meister war gerade damit beschäftigt, den Triumphbogen auf dem Lido, der für den Einzug des Königs errichtet wurde und noch auf der Darstellung dieses Ereignisses von Andrea Vicentino im Dogenpalast zu sehen ist, gemeinsam mit Paolo Veronese zu dekorieren. Bei der Einholung des Königs in die Stadt hätte er sich rasch als Bedienten verkleidet, auf dem Staatsschiff eilends eine Porträtskizze des Königs in Pastell angefertigt, zu Hause danach ein Ölbild ausgeführt und dieses am nächsten Tag dem König in einer Audienz zum Geschenk angeboten. Das Bildnis war sehr ähnlich und der König habe es sehr bewundert; da es noch nicht ganz vollendet war, malte es der Künstler in seiner Gegenwart fertig. Während der Meister sich an die Arbeit machte, habe König Heinrich verschiedenen Persönlichkeiten den Ritterschlag erteilt. Tintoretto, der als Republikaner den Sinn des Vorgangs zunächst nicht verstand, erkundigte sich nach seiner Bedeutung und der König hätte ihm angetragen, auch ihn zum Ritter zu schlagen, der Maler aber auf diese Ehre bescheiden verzichtet. Sein Porträt behielt der König nicht, sondern machte es dem Dogen Mocenigo zum Geschenk.

Was die im Auftrag von Kirchen und Klöstern ausgeführten Bilder Tintorettos anlangt, so scheint das „Abendmahl“ und die heute im Ausland befindliche „Fußwaschung“ für

S. Marcuola 1547 gemalt zu sein. Das jetzt über einem Seitenaltar in S. Marciliano hängende Bild mit dem Titelheiligen der Kirche und den Heiligen Paulus und Petrus schmückte ursprünglich den Hochaltar, wurde etwa im Mai 1548 begonnen und war im Dezember 1549 sicher vollendet[30]. Am 16. September 1551 erhielt der Meister den Auftrag, die Chorkapelle dieser Kirche zu dekorieren, zwar wurden ihm nur 25 Dukaten für diese Arbeit ausbezahlt. Anscheinend sind diese Dekorationen bei der 1600 erfolgten Restaurierung der Kirche zugrunde gegangen. 1561 schuf der Maler für die Kirche der Crociferi die „Hochzeit zu Kana", die später in die Sakristei von S. Maria della Salute gelangt ist; 1565 malte er den „auferstehenden Christus mit den Heiligen Cassianus und Cäcilia" für den Hochaltar von S. Cassiano, 1568 die „Kreuzigung" und die „Höllenfahrt Christi" für dieselbe Kirche.
Die letzten Kräfte des Meisters galten der Ausschmückung der Klosterkirche von S. Giorgio Maggiore. Für sie schuf er das „Abendmahl" und die „Mannalese", 1593 die „Stephanusmarter", das „Martyrium der hl. Cosmas und Damian" und die „Krönung Mariä" mit den unten knienden Benediktinern. Für dieses Bild erhielt er 1594 eine Zahlung von 150 Dukaten.

* * *

Noch zu seinen Lebzeiten, allerdings anscheinend erst in den letzten Jahrzehnten seiner Wirksamkeit, war Tintoretto als der größte Maler, den Venedig neben Tizian besessen hat, anerkannt. Vollkommenes Verständnis freilich hat der Meister, namentlich in der früheren Periode seiner Tätigkeit, nur selten gefunden. Wohl begriff man, welche Erneuerung und Bereicherung er der venezianischen Kunst durch die Übernahme und starke Verarbeitung florentinischer und römischer Elemente zuführte; seine kühne und freie Malweise blieb den Zeitgenossen fremd. Immer und immer wieder erregt die „Schnelligkeit und Unfertigkeit" seiner Bilder Anstoß. Höchst charakteristisch ist das älteste Urteil über die Kunst unseres Meisters, das wir nächst dem Brief Aretins aus dem Jahr 1545 besitzen. Es ist eine Stelle in Anselmo Guisconi's Dialogo: „Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia" von 1556[31]: „Ne vi voglio lasciare a dietro Jacomo Tintoretto il quale è tutto spirito e tutto prontezza. Questi ha un suo quadro in consiglio, et ha diverse opere per tutta la città, ma si desidera in lui piu diligenza, che del resto è eccellente. – F. Voi dite il vero; anch io ho considerato il suo quadro, non pare finito; per ciò credo che questo nasca dalla sua molta prestezza. – V. Così è." Das Gemälde, worauf der Dialog anspielt, ist die später zugrunde gegangene „Krönung Barbarossas". In späteren Jahren war man offenbar mit Tintorettos Art, die Bilder nicht zu „vollenden", durchaus vertraut, und vielfach hatte man sich vollkommen damit abgefunden; bezeichnend ist das Urteil, das der Conte Sangiorgio in einem Briefe vom September 1580 an Zibramonti, einen Rat des Herzogs von Mantua, über die Bilder des Gonzagazyklus abgibt: „a me pare che riescano belli secondo la sua maniera che non finisce"[32].

Vasari, der im Mai 1566 in Venedig war, hat einen bedeutenden Eindruck von der Kunst unseres Meisters erhalten und in die zweite Auflage seiner Vite eine Würdigung Tintorettos aufgenommen, die sowohl wegen der Datierung einzelner Werke wie wegen der Erwähnung verschiedener, inzwischen zerstörter oder verschollener Bilder von großem Wert ist.

Sein Gesamturteil freilich zeigt, wie wenig ihm das eigentliche Wesen dieser Kunst lag. Seine Äußerungen sind so außerordentlich charakteristisch und haben offenbar auch das spätere Urteil über den Künstler so sehr beeinflußt, daß wir sie in extenso hierhersetzen müssen[33]:

„In derselbigen Stadt Venedig und fast zur selben Zeit (wie Battista Franco) hat ein Maler des Namens Jacopo Tintoretto gelebt und lebt noch jetzt, der sich in allen Künsten versucht hat, so namentlich im Musizieren und dem Spiel verschiedener Instrumente, zudem in all seinem Tun gefällig; in der Malerei aber extravagant, originell, rasch und entschlossen, der außerordentlichste Kopf, den die Malerei je gehabt hat, wie man es in allen seinen Werken und den Kompositionen phantastischer Szenen sehen kann, die er, abweichend und verschieden von der Art der anderen Maler, geschaffen hat; ja er hat die Eigenart mit den neuen und originellen Erfindungen und seltsamen Spielen seines Hirns überboten und hat aufs Geratewohl und ohne Entwurf gearbeitet, als wolle er beweisen, daß diese Kunst ein Scherz sei. Manchmal hat er seine nur eben aus dem gröbsten herausgebrachten Skizzen für vollendet gelassen, daß man die Pinselstriche sieht, vom Zufall und der Willkür vielmehr, als mit Zeichnung und Einsicht geführt. Er hat Malereien von fast allen Arten gefertigt: in Fresko, in Öl, Porträte und zu jedem Preis, so daß er in dieser seiner Art den größten Teil der Malereien, die zu Venedig ausgeführt werden, gemalt hat und noch malt. Und da er sich in seiner Jugend in vielen schönen Werken als sehr einsichtig erwiesen hat, so wäre er einer der größten Maler gewesen, die Venedig je gehabt hat, wenn er die bedeutende Anlage, die er von Natur besaß, begriffen und sie durch Studium und Einsicht gefördert hätte, so wie es diejenigen getan haben, die die schöne Weise ihrer Vorfahren befolgten und nicht nur so auf die Erfahrung hin darauflosgearbeitet haben, wie er es getan hat. Deswegen soll ihm aber nicht abgesprochen werden, daß er ein kraftvoller und guter Maler ist, von aufgewecktem, originellem und feinem Geiste."

Viel weniger entschieden und ausgesprochen ist die Stellungnahme, die Borghini in seinem 1584, also ebenfalls noch zu Lebzeiten des Meisters erschienenen „Riposo" dem Künstler zuteil werden läßt[34]. Er hat offenbar Tintorettos Werke hochgeschätzt, ohne sich in irgendeiner Weise ihrer Sonderstellung bewußt zu werden. Von besonderem Werte sind für uns Borghinis Angaben der Gemälde, die er in Venedig gesehen hat. Auch Sansovino erwähnt in seiner 1581 erschienenen „Venetia città nobilissima"[35] zahlreiche Werke Tintorettos, und dieses Werk ist für uns aus diesem Grunde von nicht geringer Bedeutung, wenn man auch alle Angaben des Autors, der in seiner Arbeit ebenso unzuverlässig wie unselbständig vorgegangen ist, mit besonderer Kritik und Vorsicht aufnehmen muß.

Offenbar hat die Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts den Meister noch in keiner Weise verstanden; es geht dies deutlich aus Armenini hervor, der Tintoretto mit dem Genuesen Luca Cambiaso vergleicht und urteilt[36]: „È di minor disegno, ed è men considerato di Luca, e si come con i colori è piu dolce, cosi è di minor rilievo, ed forza le sue pitture. Costui ha fatto piu volte senza i dissegni opere molto importanti lasciando le bozze per finite, e tanto a fatica sgrossate, che si veggono i colpi del penello fatto dall' impeto, e dalla fierezza di lui, ne perciò sono poi da essere troppo considerate a minuto.“ Wie wenig Tintoretto damals in seiner wahren Bedeutung gewürdigt wurde, zeigen auch die Schriften Giov. Antonio Lomazzos. Wohl erwähnt ihn der Mailänder, ja gelegentlich heißt Tintoretto sogar „uomo raro nella universale armonia del disegno“, im übrigen wird seiner aber doch nur flüchtig Erwähnung getan, und im System des „tempio della pittura“ nimmt er keineswegs eine hervorragende Stelle ein.

Im 17. Jahrhundert ändert sich das vollständig; Tintorettos Ruhm verbreitete sich über ganz Europa, und nicht nur die Italiener, auch fremde Künstler erkannten die universelle Bedeutung seines Genius. Nachdem schon Rubens in Venedig Tintorettos Schöpfungen mit besonderer Hingabe studiert hatte, kamen spanische Künstler, die dem großen Venezianer das größte Verständnis entgegenbrachten und in ihm gewissermaßen einen Vater ihrer Kunst sahen. Zuerst Juan de las Ruelas, der ebenso wie Rubens im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Venedig weilte; schließlich Velazquez, der von seinem Venezianer Aufenthalt im Jahre 1629 unauslöschliche Erinnerungen an Tintoretto mit sich nahm, eine der Venezianer Abendmahldarstellungen kopierte, einige (jetzt im Prado befindliche) Bilder des Meisters für Philipp IV. kaufte und der „Fußwaschung“ später bei der Neuordnung der Gemälde im Escorial den Ehrenplatz anwies[37].

In Venedig selbst ist unter der Malerwelt offenbar stets die Bewunderung für Tintoretto wach geblieben. Den begeistertsten Anwalt seiner Kunst fand der Meister gegen Mitte des Jahrhunderts in dem Maler Carlo Ridolfi, der eine ausführliche Lebensbeschreibung Tintorettos zuerst (1642) einzeln, später (1648) im Zusammenhang seiner „Maraviglie dell' arte“ herausgab[38]. Ridolfis Biographie ist für uns die wichtigste Quelle für Tintorettos Leben und Werke. Der Verfasser hat alles zusammengetragen, was er über den Meister und seine Tätigkeit hat in Erfahrung bringen können. Woher Ridolfis Angaben im einzelnen stammen, und ob sie in jedem Punkte Glauben verdienen, muß dahingestellt bleiben, offenbar hat sich der Verfasser ebensowohl älterer literarischer Quellen, wie Vasari, Sansovino, Borghini und anderer, als auch handschriftlicher Anekdotensammlungen bedient, wahrscheinlich aber auch von dem ihm befreundeten Sohne des Meisters, Domenico Tintoretto, zahlreiche persönliche Aufschlüsse und eingehende Mitteilungen erhalten können, so daß Ridolfis Biographie nicht nur wegen der vielen vom Verfasser erwähnten Werke des Meisters, sondern auch wegen der Nachrichten über sein Leben, seinen Charakter und seine Arbeitsweise für uns von unschätzbarem Werte ist.

Die gleiche Bewunderung wie Ridolfi hat der Venezianer Marco Boschini den Werken Tintorettos zuteil werden lassen, der in seiner „Carta del Navegar pitoresco“ (1660) begeisterte Lobeshymnen auf den Meister anstimmt und in seinen „Ricche Minere della Pittura Veneziana“ (1664) unsere Kenntnis der Werke Tintorettos um eine größere Zahl von Arbeiten, die Ridolfi in seiner doch schon recht umfangreichen Liste noch nicht erwähnt hatte, bereichert. Die „Carta del Navegar“ ist ein so eigentümliches Dokument naiver Begeisterung für den Meister, daß wir es uns nicht versagen können, als Beispiel wenigstens einen kurzen Abschnitt, die Beschreibung der „Geburt Christi“ in der Scuola di S. Rocco, hier anzuführen[39]:

Mai fù vista in Pitura cosa tal,
Come stà Istoria, stà Natiuità.
Cristo pien de splendori è s'vn fenil,
E la Madre santissima è costante
Con Sant' Isepo, in ato d'adorante,
Tra poueri custodi d'vn' ouil.
Questo xè d'vmiltà segno perfeto,
Che rende marauegia a le persone.
El Rè del Mondo, el Dio de le Corone
Elezer fen, e pagia per so'leto!
Vaga per quei superbi spuzzolenti,
Che infin xè tanti vermi dela tera,
Che sempre taca risse, e brighe, e guera,
Ne recognosse el Dio de'i elementi.
O che bela espression! gran cosa è questa,
Che'l nostro Tentoreto in tun'istante
Volze la mente, e forma Istorie tante!
Gran'inuencion, gran sciencia in quela testa!

Daß in dieser Zeit auch nichtvenezianische Autoren Tintoretto aufs höchste bewundert haben, zeigt Scaramuccias „Le finezze de pennelli“, der sich im wesentlichen bei der Beurteilung Tintorettos auf Boschinis „Carta del Navegar“ stützt. Diejenigen Bilder, die Scaramuccia in besonders hohem Maße geschätzt hat und denen er die eingehendste Betrachtung zuteil werden läßt, sind das „Markuswunder“, das „Paradies“ im Dogenpalast und die Bilder von S. Maria dell'Orto[40]. Viel geringer ist die Anerkennung Fr. Scannellis in seinem „Microcosmo della pittura“ (1657). Man gewinnt allerdings nicht den Eindruck, als ob dieser Autor sich sonderlich in die Schöpfungen Tintorettos vertieft habe, wenn er schreibt[41]: Tintoretto ... ingegno veramente oltra modo gagliardo, e fiero, si dimostrò nell' inventione, buona simmetria, e risoluto dipingere forsi anco di Paolo (Veronese), e d'ogni altro maggiore; mà con tutto che raro, e molto qualificato però nella gratia, e total compimento riuscì per lo piu inferiore(!).

Wesentlicher als diese Äußerungen von Theoretikern und Kunstschriftstellern scheint uns natürlich das, was die bedeutenden Künstler des 17. Jahrhunderts selbst über Tintoretto urteilten. Von Annibale Carracci wird das Wort zitiert, er habe die Werke des Tintoretto manchmal denen des Tizian gleichkommen, andere Male hinter denen des Tintoretto zurückbleiben sehen (womit er offenbar die Ungleichmäßigkeit seines Schaffens betonen wollte). Pietro da Cortona soll angesichts des „Markuswunders", ausgerufen haben: „Wohnte ich in Venedig, ich ließe keinen Festtag vorüber, wo ich nicht immer wieder meine Augen an diesen Gegenständen weidete und vor allem die Zeichnung bewunderte." Besonderen Eindruck machte auf Pietro da Cortona Tintorettos Bewegungsdarstellung: „Man würde keinen von gleich malerischem Feuer durchglühten Künstler wie ihn finden", äußerte er. Den deutlichsten Beweis von der Bewunderung und dem Studium, das dem venezianischen Meister von den Künstlern des Seicento zuteil wurde, liefern die Werke dieser Maler selbst, in denen allenthalben der Einfluß des großen Venezianers sichtbar hervortritt. Auch zahlreiche Kopien nach Tintoretto wurden von den bedeutendsten Künstlern dieser Zeit angefertigt. Von Pietro da Cortona hören wir, daß er das „Wunder der Agnes" in S. Maria dell' Orto kopiert hat. Berühmt ist Agostino Carraccis Stich nach der großen Kreuzigung der Scuola di S. Rocco. Daß Tintorettos Kunst keinen einhelligen Beifall fand, soll nicht verschwiegen werden. Es versteht sich von selbst, daß der Kunstgeschmack etwa eines Guido Reni den „sforzi Tintoreschi", wie Malvasia sich ausdrückt[42], durchaus entgegen war.

Viel geringer als im Seicento war naturgemäß die Schätzung Tintorettos im 18. Jahrhundert. Wie wenig einhellig das Urteil über den großen venzianischen Meister indes auch in dieser Zeit gewesen ist, zeigen besonders deutlich die Äußerungen französischer Schriftsteller und Reisender. Während de Piles[43] bei aller Bewunderung und Anerkennung, die er namentlich den malerischen Momenten in Tintorettos Kunst zuteil werden läßt, doch die Ungleichmäßigkeit seiner Werke beklagt und die zu große Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft, die ihn hinderte, „korrekt" zu sein, und das Extravagante seiner Bewegungen, finden wir in Dezallier d'Argenvilles 1745 in Paris erschienenem „Abregé de la vie des peintres" eine völlig uneingeschränkte Bewunderung des Meisters, ähnlich auch bei Felibien[44]. Allerdings sind gerade diese beiden Autoren nicht völlig selbständig und beschränken sich zum Teil auf Exzerpte aus früheren Schriftstellern, namentlich aus Ridolfi. De Brosses[45], der Tintoretto neben Giorgione am bewunderenswertesten von allen Venezianern findet, folgt doch dem konventionellen Urteil, wenn er Sorgfalt, Fleiß und Gleichmäßigkeit in Tintorettos Werken so sehr vermißt. Am interessantesten und eigenartigsten sind die Beobachtungen Cochins, des Kupferstechers und Vorstandes der Handzeichnungssammlung des Königs von Frankreich[46]. Dieser Autor bewundert gerade das, was die andern tadeln: die flüchtige Ausführung; er findet den Meister dort langweilig, wo er sorgfältiger als sonst gemalt hat. Die Bilder des Anticollegio nennt er „assez mauvais, sans esprit, trop

finis (zu sehr ausgeführt)." Einen guten Blick zeigt Cochin für formale Eigenheiten des Malers.

Weniger Verständnis als hier hat Tintoretto bei den deutschen Autoren des 18. Jahrhunderts gefunden. Chr. L. v. Hagedorn unterscheidet sich nicht sehr von früheren Kritikern, wenn er in seinen im übrigen so reizvollen „Betrachtungen über die Malerey"[47] neben der üblichen allgemeinen Bewunderung für Tintorettos Fruchtbarkeit des Geistes doch einen Tadel seiner Ungleichmäßigkeit nicht unterdrücken kann; bemerkenswert jedoch ist, daß er „la grazia degli Antichi" als eine besondere Eigenschaft des Meisters hervorhebt. Was soll man aber zu dem Urteil des Anton Raphael Mengs[48] sagen: „Seine Kompositionen sind ohne wahren Ausdruck, sein Kolorit bisweilen ebenso angenehm wie bei Paolo Veronese". Man sieht hier deutlich, wie wenig Verständnis der deutsche Klassizismus Tintoretto entgegengebracht hat.

Von besonderem Interesse ist für uns natürlich Goethes Urteil, der sich im Tagebuch seiner italienischen Reise über die Gemälde der Scuola di S. Rocco ziemlich ausführlich äußert[49]: „Das Gebäude der Scuola di St. Rocco ist prächtig und schön, ohne ein Meisterstück der Baukunst zu sein. Damals war noch eine Zeit für Maler. Tintoretto hat die großen Gemälde des Hauptsaals verfertigt. Auch eine große Kreuzigung in einem Nebenzimmer.

Meine neuliche Bemerkung bestätigt sich mir, doch muß ich mich genau erklären.

Hier sind auch große Figuren, trefflich gemalt und die Stücke gut gedacht; aber die Gemälde würden alle mehr Reiz haben, wenn sie kleiner wären. Die Gestalten sind ihm, wenn ich so sagen darf, in einem kleineren Formate erschienen, und er hat sie nur nach dem Maßstabe vergrößert, ohne ihre innerliche Natur vergrößern zu können. Seine Gestalten, seine Kompositionen haben nicht die Sodezza, welche zu großen Figuren erfordert wird. Sie beschäftigen das Auge angenehm und geben einen fröhlichen Begriff in einem kleinen Maßstab, aber sie haben nicht innerlichen Gehalt genug, um einen so großen Raum einzunehmen, um uns mit ihrer Gegenwart zu imponieren. So ist zum Exempel nicht genug, daß eine Figur kolossal sei, wenn sie neun oder zehn Fuß hat, ihre Natur muß kolossal sein, sie muß mir nicht durch ihr Maß, sie muß mir durch ihre Existenz imponieren, daß ich nicht an sie reiche, wenn ich mich auch selbst vergrößere· In dem Saale halt ich das Abendmahl neben dem Altar für das beste Stück, wenigstens war es mir das gefälligste. Er hat den Tisch zurückgesetzt und vorwärts einen großen Bettler und ein Weib auf Stufen sitzend angebracht. Alle Hintergründe und die Figuren darauf haben eine unbeschreibliche Vaghezza."

Vollkommeneren Genuß als in den Gemälden der Scuola di S. Rocco – sein Urteil über den Mangel an Monumentalität bei diesen Bildern ist für uns nicht recht begreiflich – fand Goethe in einigen anderen Werken Tintorettos, wie dem „Paradies" der Casa Bevilacqua, über das er gelegentlich seines Besuchs in Verona im September 1786 bemerkt:

„Ein Paradies von Tintoretto[50] oder vielmehr die Krönung Mariä zur Himmelkönigin in Gegenwart aller Erzväter, Propheten, Heiligen, Engel usw., ein unsinniger Gedanke mit dem schönsten Genie ausgeführt. Eine Leichtigkeit von Pinsel, ein Geist, ein Reichtum im Ausdruck, den zu bewundern und dessen sich zu freuen man das Stück selbst besitzen müßte, denn die Arbeit geht, man darf wohl sagen ins Unendliche, und die letzten Engelsköpfe haben einen Charakter, die größten Figuren mögen einen Fuß groß sein, Maria und Christus, der ihr die Krone aufsetzt, mögen ohngefähr vier Zoll haben. Die Eva ist doch das schönste Weibchen auf dem Bilde und noch immer von alters her ein wenig lüstern."

Zur „Hochzeit von Kana" in S. Maria della Salute schreibt Goethe: „Ein Bild, das man aus Kupfern kennt und das schon reizend ist. Herrliche Frauensköpfe und der abgeschmackte Gegenstand eines langen Tisches mit Gästen gar edel behandelt." Über die Bilder aus der Geschichte des hl. Markus in der Scuola di S. Marco: „schöne Gemälde von Tintoretto, die ich lange lieb habe und immer mehr lieb gewinne".

Fiorillo (in seiner Geschichte der zeichnenden Künste[51]) bringt, indem er sich lebhaft gegen das absprechende Urteil von Anton Raphael Mengs wendet, dem venezianischen Meister eine fast uneingeschränkte Bewunderung entgegen. Im allgemeinen jedoch war die größte Zahl der Kunstschriftsteller dieser Zeit, des beginnenden Klassizismus, auch dort, wo sie bis zu einem gewissen Grade Tintoretto Gerechtigkeit widerfahren läßt, doch naturgemäß in keiner Weise imstande, seine Bedeutung auch nur annähernd voll zu würdigen. Dies gilt von Hofstäter[52] ebenso wie von Lanzi[53], der indes die große Bedeutung, die der Bewegungsdarstellung bei Tintoretto zukommt, mit anerkennenswertem Nachdruck hervorhebt. Ein so geistvoller Kritiker wie Fuessli[54] nennt Tintoretto mit Veronese in einer Reihe, der durchaus exzeptionellen Stellung Tintorettos scheint er sich keineswegs in vollem Umfange bewußt geworden zu sein. Graf Grégoire Orloff[55] folgt im wesentlichen den Ausführungen Lanzis.

Während alle bisher genannten Kritiker, wenn sie im allgemeinen auch keineswegs die ganze Tiefe des Genius Tintorettos, seine volle Bedeutung erkennen, doch, in mehr oder minder hohem Grade, seinen Leistungen ihre Bewunderung nicht versagen können, beginnt erst gegen Ende des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts in der deutschen Kunstliteratur jene unbegreifliche völlige Verkennung der Größe Tintorettos, jene merkwürdige, oft zu völliger Mißachtung sich steigernde Verurteilung der Kunst des Meisters. Den Anfang macht A. Hirt in seinen seinerzeit vielbeachteten „Kunstbemerkungen": „Es gibt keinen Maler, der dem Beschauer in die Länge, besonders bey seinen hochgepriesenen Werken in Venedig, so unausstehlich wird wie Tintoretto. Er ist wirklich der Meister, welcher die Malerey zuerst als eine gemeine Dirne behandelte, und frech und schamlos die größten Flächen mit willkürlich zusammengewürfelten Figuren besudelte"[56].

Auch ein so vortrefflicher Kunstkenner wie Waagen hat Tintoretto durchaus mißverstanden: „Der Geistesart des Michelangelo durchaus fremd, verfiel er, wo er ihn nach-

zuahmen gesucht, in Verworrenheit der Anordnung, in Mißformen und geistige Leerheit. Dabei führte ihn die zu weit getriebene Bravour in der Behandlung auf eine oberflächliche Flüchtigkeit, und büßte er über dem Suchen nach starken Effekten durch schwarze Schatten und weiße Lichter das schönste Erbteil seiner Schule, eine warme, naturwahre Färbung ein[57]."

Waagens Urteil ist offenbar für die späteren Kunsthistoriker vorbildlich geworden: Kugler, Lübke, Springer, Burckhardt – sie alle haben ähnlich, ja oft in noch absprechenderer Weise über unseren Meister geurteilt. Sieht man von ganz wenigen älteren Autoren wie Woermann und Carl Justi ab, so macht sich in Deutschland erst in neuester Zeit ein wirkliches Verständnis für Tintorettos Größe bemerkbar: W. Hausenstein, J. Meier-Gräfe, K. Scheffler, vor allem E. Waldmann sind hier zu nennen[58]. Um die wissenschaftliche Erforschung Tintorettos haben sich Henry Thode und D. Freiherr von Hadeln verdient gemacht.

Früher und einmütiger als in Deutschland scheint im 19. Jahrhundert Tintorettos Bedeutung in Frankreich erkannt worden zu sein. Man denke nur an Théophile Gautier, an H. Taine vor allem, der nicht müde wird, Schönheit und geistigen Gehalt der Schöpfungen Tintorettos mit der ganzen Glut seiner Sprache immer wieder vor Augen zu führen: „On ne trouvera pas au monde un plus puissant et un plus fécond tempérament d'artiste . . . Je crois qu' avant de l'avoir vu on n'a pas l'idée de l'imagination humaine . . . Il est démesuré en tout, dans les dimensions comme dans la conception . . . Il ne choisit pas, sa vision s'impose à lui; une scène imaginaire lui apparait comme réelle; d'un élan, à l'instant, il la copie avec ses bizarreries, son imprévu, son énormité, son fourmillement . . . Son originalité est inouïe. Comparés à lui, tous les peintres se copient; on est toujours surpris devant ses tableaux; on se demande où il est allé chercher cela, dans quel monde inconnu, fantastique et pourtant réel . . . Il est envahi, comme du dehors; il subit une image qui l'accapare, l'obsède, et à laquelle il croit . . . Par ce goût du réel et du colossal, par ces violents contrastes de l'ombre et de la lumière, par cette fougue qui l'emporte jusqu'au bout de son idée, par cette audace qui le conduit à étaler son idée tout entière, il est le plus dramatique des peintres . . ."[59]

Von besonderem Interesse ist schließlich die Bewunderung, die einzelne der größten französischen Maler des 19. Jahrhunderts für unseren Künstler besessen haben. Tintoretto war der Meister, den Manet insbesondere verehrt hat; jedesmal wenn er in den Louvre ging – so wird berichtet –, blieb er vor dem Selbstbildnis stehen, das er für eines der schönsten Porträts der Welt erklärte. Dieses Bild hat Manet auch kopiert und die Kopie 1867 ausgestellt[60].

In noch größerem Umfange als in Frankreich – aus neuester Zeit wäre hier von Kunstforschern vor allem auf G. Soulier und A. Pératé hinzuweisen – hat sich in England das Interesse der Kunstfreunde Tintoretto zugewandt. Einer der, trotz aller Mißverständnisse, begeistertsten Vorkämpfer für den großen Venezianer ist der bekannteste englische Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts, Ruskin gewesen[61], und fast alle Einzeldarstellungen,

die über Tintoretto in neuerer Zeit erschienen sind, entstammen englischen Federn: Frank Preston Stearns, Evelyn March Phillipps, Mrs. Bell, Stoughton Holborn, in neuester Zeit vor allem F. P. B. Osmaston[62], haben – wenn man auch keineswegs überall mit den Resultaten wird übereinstimmen können – doch höchst schätzenswerte Beiträge zur Kenntnis Tintorettos geliefert. In deutscher Sprache ist, von der älteren und kürzeren, in Dohmes „Kunst und Künstler“ erschienenen Darstellung H. Janitscheks abgesehen, als zusammenfassende Monographie in erster Linie diejenige Henry Thodes zu nennen, deren Verdienst, wenn man sie durch die Aufsätze desselben Verfassers im „Repertorium für Kunstwissenschaft“, die zum ersten Male einen ausführlichen Katalog der Werke des Meisters zu geben versuchen, ergänzt, außerordentlich hoch angeschlagen werden muß[63]. In gewissem Sinne darf sie – wenn man auch hier nicht in allen Einzelheiten zu folgen vermag – doch als Grundlage der neueren Forschung über Tintoretto angesehen werden.

KAPITEL II

DIE STILENTWICKLUNG

Was einen großen Teil des Ruhmes venezianischer Kunst ausmacht: die Schönheit der Malerei, das Stimmungsvolle, das Dekorative, Schmückende, war in den Werken Palmas, Bonifazios und Tizians zur vollsten Entfaltung gelangt. Gleichzeitig hatte Tizian die bisher so ruhige venezianische Kunst nicht nur durch eine neue barocke dramatische Note bereichert, sondern auch technisch durch einen freien, unverschmolzenen Vortrag die Malerei auf ganz neue Grundlagen gestellt. Aber auch bei Tizian war noch in der Zeit um 1540 fast ebenso wie bei den anderen die Malerei vorwiegend ruhige Flächenkunst. Sie zeigte nichts von jener starken Plastik, der Dramatik und Monumentalität der römischen und florentinischen Künstler und offenbarte keine Neigung, die Bestrebungen nach Eroberung des Raumes mit derselben Intensität wie dort zu verfolgen.

Das Schaffen des jungen Tintoretto nun ist einerseits erfüllt von dem Bestreben, die Tradition der venezianischen Kunst zu wahren und das Alte im Anschluß namentlich an Carpaccio und Bonifazio weiter zu entwickeln, andererseits den Problemen der römischen und florentinischen Kunst mit einer Intensität nachzugehen, wie wir sie bei keinem anderen Venezianer finden.

Es wird uns berichtet, daß Tintoretto wiederholt nach Carpaccio kopiert hat, vor allem ist überliefert, daß ihn einige Gruppen aus der „Marter der Zehntausend“ (jetzt in der Akademie von Venedig) besonders interessierten[1]. In Bildern, wie der „Ehebrecherin“ in Dresden, der „Ursula“ im Hospital zu Venedig (Abb. 16), wie auch in verschiedenen Typen von „Moses am Felsenquell“ in Frankfurt am Main (Abb. 15) finden sich noch Anklänge an Carpaccio. Namentlich scheint auch die Behandlung der Frauenköpfe mit den gedrehten Locken, auf die zarte Lichter aufgesetzt sind, ganz von Carpaccio inspiriert. Der Einfluß Bonifazios tritt sehr deutlich in den vermutlich ganz zu Beginn der Tätigkeit des Meisters entstandenen Bildern zu S. Gallo in Venedig („der thronende Christus mit den heiligen

Markus und Gallus") und zu S. Felice („der heilige Demetrius mit Stifter") hervor, Werken, in denen die dekorative Gesamthaltung noch ganz von dem Geist Bonifazios erfüllt ist. Auch einzelne Typen, wie die Christusgestalt auf der „Ehebrecherin", ja noch Typen in dem später entstandenen Bilde der „Esther vor Ahasver" in Hampton Court zeigen den Zusammenhang mit der Kunst Bonifazios.

Die Beziehungen Tintorettos zu Bonifazio werden, wie überhaupt die Bedeutung dieses Malers für die Entwicklung der venezianischen Malerei, immer unterschätzt. Nicht nur, daß er wie kein anderer Künstler vom Anfang des Cinquecento die stadtvenezianische, von Gentile Bellini und Carpaccio überkommene Tradition der farbig-dekorativen Bildfüllung weiter ausgebildet und seinen Nachfolgern, Schiavone und Tintoretto, übermittelt hat: es lassen sich auch einzelne sehr wesentliche kompositionelle Motive nachweisen, die sich zuerst bei Bonifazio finden und die dann später in Tintorettos Schaffen eine große Rolle spielen, z. B. die eigentümliche Häufung von Parallelen in Bonifazios „Mannalese" des Pal. Reale in Venedig, oder in desselben Malers „Vervielfältigung der Brote" (ebenda) die Anordnung der Figuren im äußersten Hintergrund; man glaubt fast Figuren aus Bildern Tintorettos vor sich zu sehen. Von einer Wechselwirkung oder gar einer Beeinflussung Bonifazios durch den jüngeren Meister kann hier keine Rede sein, denn jene Bilder im Pal. Reale sind in noch frühe Zeit, gegen 1535–38, anzusetzen[2].

Völlig Bonifazios Art zeigt ein ebenfalls der Frühperiode angehörendes Bild des Tintoretto, in dem der junge Künstler eines der von Bonifazio am häufigsten dargestellten Themen behandelt hat: die „Findung des Moses", (Potsdam, Privatbesitz), ein dekoratives Surportenbild mit friesartig sich entwickelnder Komposition. Nicht ganz so groß, aber dennoch deutlich spürbar ist der Einfluß Bonifazios in der „Geißelung Christi" (1920 im Münchener Kunsthandel): die Gestalt Christi, vor allem aber das Kolorit gemahnt sehr lebhaft an Bonifazio, man beachte den rosagelben Glorienschein, der ganz in der Art dieses Malers zu der breitflächigen Karnation Christi nur einen geringen Kontrast bildet. Der Gesichtstypus des Knaben links unten kehrt ganz ähnlich in Bonifazios „Madonna mit Heiligen" von 1533 im Pal. Reale wieder.

In einer sehr wesentlichen Hinsicht geht der junge Künstler schon früh über seine Vorgänger hinaus: es war von Anfang an sein Bestreben, die venezianische Kunst mit der Plastik, Dramatik und Monumentalität der Mittelitaliener zu erfüllen und zu versuchen, die flächig dekorative Art der Venezianer mit der Betonung des Dreidimensionalen zu vereinigen. Der junge Maler drang zunächst zielbewußt in die Geheimnisse plastischer Gestaltung ein. Ridolfi erzählt uns von seinem Studium nach Gipsmodellen bei Tageslicht und künstlicher Beleuchtung. Sein frühestes Tafelbild, das die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkte, war ein Nachtstück: ein Doppelbildnis, das ihn selbst mit einer Skulptur in der Hand und seinen Bruder mit einer Zither darstellte.

Unter den erhaltenen Gemälden aus Tintorettos Frühzeit ist die „Ehebrecherin" in Dresden ein besonders deutlicher Beweis für seine Bemühungen um möglichst plastische

Gestaltung. Nicht nur die Figur der Ehebrecherin selbst in ihrer ganz statuarischen Bildung, sondern auch die überaus plastische Behandlung aller übrigen Figuren mit ihren schweren Licht- und Schattenkontrasten zeigen, wie sehr Tintoretto hier unter dem Einfluß der römisch-florentinischen Kunst stand.

Für sein Studium antiker Figuren unter Beobachtung von starken Licht- und Schattenwirkungen – meist bei künstlichem Licht mit der Kreide festgehalten – legen zahlreiche Handzeichnungen Zeugnis ab. Die meisten der 33 Entwürfe für eine „Versuchung des heiligen Antonius“ im British Museum zu London zeigen auf der Rückseite Studien nach antiken Köpfen und Torsen[3]. Ebenfalls in der Handzeichnungssammlung des British Museum befinden sich fünf Blätter, die in schwarzer Kreide, weiß gehöht, Studien nach dem Vitelliuskopf wiedergeben; andere derartige Studien in Oxford (Vitellius, Büste eines alten Mannes) und anderen Sammlungen. Dazu gesellen sich Studien nach Renaissance-Plastiken, vor allem verschiedene nach der Bronze „Simson erschlägt den Philister“ (Berlin, Kupferstichkabinett und Oxford, Christ Church). In Tintorettos Haus an den Fondamenta dei Mori sah man noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts, wie Boschini erzählt, neben Abgüssen nach Michelangelos Tageszeiten solche des Herkules Farnese, der Mediceischen Venus, der römischen Kaiserbüsten, des Laokoon und von Werken Giambolognas[4]. In seinen Fresken am Pal. Gussoni (Lazari) zeigte der Meister die engste Anlehnung an Figuren Michelangelos[5].

In der Folgezeit beginnt Tintoretto sich lebhafter mit dem Studium der Raumkomposition zu beschäftigen. Hierfür besonders charakteristisch ist die Darstellung von „Venus und Vulkan“ in Münchner Privatbesitz (Abb. 2), sowie die „Fußwaschung“ im Escorial (Abb. 7). Das Verhältnis von Figur und Raum erscheint gegen früher gänzlich verändert. Waren in den früheren Bildern die Figuren die Hauptsache, so ist in der „Fußwaschung“ der Raum selbst das Primäre, und die im Verhältnis zum Gesamtraum sehr viel kleineren Figuren sind in lockerer Weise durch den Raum verteilt, scheinbar mühelos. Es fehlt indes das Selbstverständliche der Anordnung, das Problem ist noch nicht in der Weise gelöst, wie dies Tintoretto später, etwa im Abendmahl von S. Rocco, gelungen ist. Die Komposition erscheint artistisch-formal, fast äußerlich: wie in die Mitte des Vordergrundes ein wenig aufdringlich der Hund gesetzt ist, während sich der Hauptvorgang, die Fußwaschung, rechts am Bildrande abspielt. Die Szene der die Kleider Ablegenden im Mittelgrund lenkt das Auge ungebührlich stark auf sich; der scheinbare Naturalismus dieser Szene enthüllt sich indes bei genauerem Zusehen als ein durchaus unnatürliches Motiv, eingegeben von der Absicht des Malers, gerade durch diese Gruppe, durch das Vor- und Zurückwerfen der beiden Figuren, die Tiefenwirkung zu steigern. Die Figur links im Vordergrund verdankt ebenfalls der formalen Absicht des Künstlers, ein stark wirkendes Repoussoir zu schaffen, ihren Ursprung, auch sie erscheint ein wenig äußerlich, atelierkunstmäßig, aus dem Studium Michelangelesker Vorbilder entstanden. (Eine etwas frühere, ebenfalls durchaus eigenhändige Fassung der „Fußwaschung“ befindet sich bei Lord Farenham in Irland [Abb. 6])[6].

Wenn man annehmen konnte, daß für die frühesten Werke durchaus die Anregungen genügten, die Tintoretto aus dem Studium von Gipsmodellen nach Michelangelo oder von Arbeiten florentinisch-römischer Künstler, die in Venedig wirkten (Francesco und Giuseppe Salviati)[7] für das Studium der plastischen Einzelfigur gewonnen hat, so ist jetzt der Gedanke kaum von der Hand zu weisen, daß der Meister in Rom selbst die Eindrücke aufgenommen hat, die ihn zu einer Komposition wie der Fußwaschung inspirierten. Der klassizistische und von dem Herkömmlichen durchaus abweichende profane Charakter der gesamten Darstellung, der Hintergrund, der ganz deutlich an ein antikes Forum erinnert, legen die Vermutung nahe, daß Tintoretto an Ort und Stelle, in Rom selbst, die maßgebenden Eindrücke empfangen hat. Doch wird die Frage, ob und wann Tintoretto in Rom war, mit Sicherheit natürlich nicht zu entscheiden sein.
Während in den Darstellungen der Fußwaschung bei aller Großartigkeit der dreidimensionalen Komposition noch sehr stark die Tradition der ruhigen, namentlich durch Bonifazio ausgebildeten venezianischen Existenzmalerei fortwirkt, macht sich in andern Bildern der gleichen Zeit ein ganz neues Streben nach Dramatik, verbunden mit einer Tendenz nach besonderer Monumentalität bemerkbar. Charakteristisch dafür ist eine Darstellung der „Judith und Holofernes“ im Prado (Abb. 4). Soviel Pathos hier indes aufgewendet wird, so hat das Bild doch keinerlei Stärke der Vision; man wird sehr deutlich an Atelierkunst erinnert, der Körper des Holofernes zeigt eine durchaus gekünstelte Stellung. Alle Details sind ausführlich gegeben: der Tisch mit den Gläsern, der Bettaufbau, die Landschaft mit den Zelten. Die Haltung der Dienerin wirkt wie eine Reminiszenz an Parmigianino und Raffael.
Derjenige Künstler, der neben den römischen und den älteren venezianischen Malern am stärksten auf den jungen Tintoretto eingewirkt hat, war Parmigianino, dessen Kunst ja auch auf die übrigen Venezianer den größten Eindruck machte. Unter den erhaltenen Werken Tintorettos zeigt sich dies am deutlichsten in der „Auffindung des Kreuzes durch die heilige Helena“ in S. Maria Mater Domini in Venedig. Wohl entspricht die Gesamtkomposition in dem Breitformat und die Nebeneinanderreihung der Figuren dem venezianischen Herkommen, aber die Proportionierung und Bildung der Einzelgestalten sowie die Art ihrer Bewegung gehen unverkennbar auf Parmigianino zurück. Wie Schiavone hat auch Tintoretto die nicht zuletzt für Lehrzwecke geschaffenen Radierungen des Parmigianino studiert, und so finden wir in einer großen Anzahl von Werken Tintorettos die überaus schlanken Proportionen, die eleganten Formen, vor allem die weichgeschwungenen Linien der graziösen Frauengestalten Parmigianinos wieder. Neben dem Bilde in S. Maria Mater Domini zeigt sich der Einfluß dieses Künstlers besonders deutlich in der Figur einer weiblichen Heiligen bei Lord Barrymore, der Skizze zum „Agneswunder“ im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, sowie vor allem in den noch zu besprechenden Wunderszenen im New-Yorker Metropolitan-Museum und im Frankfurter Städelschen Institut. Als eines der frühesten Werke, in denen namentlich in der Figurenbildung die Berührung mit

Parmigianino erkenntlich wird, darf die im Landschaftlichen noch ganz an die Stimmungsmalerei der Schule des Giambellini erinnernde „Berufung des Petrus“ (München, J. Boehler; Abb. 1) gelten. Weniger deutlich tritt der Einfluß des Künstlers von Parma in einer ebenfalls in der Frühzeit entstandenen, noch ein wenig primitiv und leblos erscheinenden Komposition, der „hl. Helena mit Heiligen und Stiftern“ in der Brera hervor.

Neben Parmigianino ist es vor allem Schiavone, dessen Kunst mit der des Tintoretto zahlreiche Berührungspunkte hat. Nach Ridolfi zeigte ein Fries Tintorettos in der Casa de'Miani alla Carità, der den „menschlichen Lebenslauf“ und den „Raub der Helena“ darstellte, Anklänge an Bonifazio und Schiavone. Die Ähnlichkeit zwischen Schiavones und Tintorettos Werken schien vielfach so groß, daß ein Bild, wie die „Darstellung im Tempel“ in S. Maria del Carmine in Venedig bald Tintoretto, bald Schiavone zugeschrieben wurde. Es ist fraglich, ob dieses Werk überhaupt einem dieser beiden Maler mit völliger Sicherheit zugewiesen werden kann. Gegen die Autorschaft Schiavones sind mit Recht mannigfache Bedenken geltend gemacht worden[8], und daß Tintorettos Stil um 1548, der durch das Datum der Errichtung des Altars wahrscheinlich gemachten, wenn auch keineswegs gesicherten Entstehungszeit des Bildes, ein gänzlich anderer war, bedarf keiner weiteren Ausführungen. Mit zweifellos echten Jugendwerken Tintorettos zeigt die „Darstellung im Tempel“ indes große Ähnlichkeit, im Kolorit sowohl wie in den Typen und in der Kompositionsweise, so daß die Hypothese, das Bild gehöre zu Jacopos frühesten Arbeiten, nicht geringe Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen darf.

Noch mehr als in diesem Werk ist Tintoretto in einigen Bildern, die kleineres Format oder skizzenhaftere Ausführung zeigen, dem Slavonier nahe gekommen. Hier sind vor allem die sechs Cassonebilder des Wiener Staatsmuseums mit Szenen aus dem Alten Testament zu nennen[9] sowie die „Ehebrecherin vor Christus“ in Amsterdamer Privatbesitz (Abb. 16). In diesem Bilde zeigt nicht nur die lichte Hintergrundpartie große Ähnlichkeit mit den Darstellungen der Fußwaschung im Escorial und bei Lord Farenham, auch in Gruppenbildung und Raumbehandlung bemerkt man die gleichen Tendenzen, wie sie für diese Periode im Schaffen des Meisters im allgemeinen charakteristisch sind. Die Zeichnung ist ein wenig flüchtiger als in den meisten übrigen Werken Tintorettos dieser Zeit. Das gleiche gilt von einer Darstellung der „Königin von Saba vor Salomo“ im Kunsthandel zu Bologna (Abb. 17), die, wegen ihrer Restaurierung, nur anscheinend eine größere Glätte und Sorgfalt der Behandlung zeigt.

Beziehungen zu Tintoretto treten in zahlreichen Zeichnungen des Schiavone zutage, wie in der Rötelzeichnung zum „Bethlehemitischen Kindermord“ in der Albertina[10] oder in der Federzeichnung zu einer „Pauluspredigt“ in den Uffizien zu Florenz[11]. Man vergleiche die außerordentlichen Ähnlichkeiten, die nicht nur im architektonischen Beiwerk (Rundtempel und Obelisk), sondern auch in der Figurenkomposition zwischen dieser Zeichnung und Tintorettos Entwurf zum Agneswunder (im Berliner Museum) bestehen.

Ganz von Tintoretto inspiriert ist auch Schiavones Darstellung des „Mucius Scaevola“ im Wiener Staatsmuseum. Im ganzen scheint es, als ob die Ähnlichkeiten zwischen beiden Malern ihren Grund in einer gemeinsamen Quelle haben und auf einer Wechselwirkung beruhen, ohne daß im einzelnen immer ausgemacht werden kann, ob Schiavone oder Tintoretto der gebende Teil war [12]. Doch ist es wahrscheinlich, daß Tintoretto in koloristischer Hinsicht von Schiavone beeinflußt wurde. Wir wissen aus einem Ausspruch des Meisters selbst, wie hoch er Schiavone als Koloristen gestellt hat: derjenige Maler verdiene Tadel, der nicht ein Werk des Schiavone besitze, um von seinem Kolorit zu lernen.
Sehr engen Zusammenhang mit Schiavone zeigt das treffliche, im Breitoval komponierte Bild des „Apoll und Marsyas“ in der Sammlung Bromley Davenport, das unserer Ansicht nach mit Sicherheit zu identifizieren ist mit jenem Bilde, das Pietro Aretino in seinem Briefe an Tintoretto im Jahre 1545 erwähnt, und das ein Gegenstück in einer leider bisher nicht wieder aufgefundenen Darstellung von „Merkur und Argus“ hatte.
Der als Werk Tintorettos geltende Cyklus mit Szenen aus den Metamorphosen Ovids in der Galerie in Modena scheint, soweit die schlechte Erhaltung überhaupt ein Urteil zuläßt, eher von Schiavone als von Tintoretto zu stammen. Auf jeden Fall zeigen diese Bilder so gut wie nichts von Tintorettos Eigentümlichkeiten. Wenn der Meister hier überhaupt tätig war, so kann es sich nur um eine gemeinsame Arbeit der beiden Maler handeln.
Der Einfluß des Parmigianino sowohl wie nahe Berührungen mit der Kunst des Schiavone finden sich vereint am deutlichsten in zwei Bildern, die ungefähr in der gleichen Zeit wie die „Auffindung des Kreuzes durch die hl. Helena“ in S. Maria Mater Domini, also in den Jahren 1544–1547 entstanden sind: der „Vermehrung des Brotes und der Fische“ im Metropolitan-Museum zu New-York (Abb. 14) und „Moses am Felsenquell“ im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main (Abb. 15). In der Frankfurter Skizze sind die Beziehungen zu dem Bilde von S. Maria Mater Domini am deutlichsten in den weiblichen Figuren rechts im Mittelgrund, und im Bilde des Metropolitan-Museums zeigt vor allem auch die ein wenig zerstreute Anordnung der Figuren, einer wie frühen Zeit dieses Werk angehört. Mit den Gestalten des Frankfurter Bildes hat den engsten Zusammenhang die vielleicht ein wenig früher entstandene Madonna der Sammlung Auspitz in Wien (Abb. 9), offenbar das Fragment einer größeren Darstellung.
In der Folgezeit treten die Erinnerungen an Parmigianino und Schiavone zurück gegenüber dem alles überwältigenden Eindruck, den Michelangelo auf den jungen Künstler ausgeübt hat. Als dasjenige Werk, in dem der Einfluß des Michelangelo zuerst vollkommen bestimmend war, darf das berühmte Bild der „Errettung des Sklaven durch den heiligen Markus“ in der Venezianer Akademie aus dem Jahre 1548 (Abb. 20) angesehen werden. Die Einwirkung Michelangelos zeigt sich in der nie vorher in diesem Grade erreichten Geschlossenheit der Komposition, in der ganz neuen Bedeutung des Figuralen und der anatomischen Bildung der Gestalten, in der Bevor-

zugung des Kontrapostes und in der pathetischen Erregtheit. Einzelne Figuren scheinen unmittelbar von Michelangelo entlehnt zu sein, wie die Gestalt des herabschwebenden Heiligen und die liegenden Steinfiguren auf dem Tore im Hintergrund, deren Ähnlichkeit mit den Skulpturen der Medici-Kapelle in Florenz unverkennbar ist. Tintoretto besaß offenbar, wie ja auch die älteren Biographen berichten, kleine Modell-Nachbildungen der Tageszeiten Michelangelos, wie sie Daniele da Volterra hergestellt hat. Äußere Entlehnungen aus Michelangelos Werken finden sich in zahlreichen anderen Bildern des Meisters bis in seine späteste Zeit hinein. Die Magdalena in der „Kreuzigung" der Akademie zu Venedig stimmt fast genau überein mit der libyschen Sibylle des Michelangelo. Die rechte Eckfigur in der „Anbetung des goldenen Kalbes" von S. Maria dell' Orto (Abb. 62) wiederholt das Motiv des Ezechiel von der Sixtinischen Decke. An die Figur der Madonna mit dem Kinde in der Medici-Kapelle von S. Lorenzo in Florenz erinnert die Madonnengestalt in zahlreichen Schöpfungen des Tintoretto: in der „Madonna mit den Evangelisten Markus und Lukas", Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 145), in der „Madonna mit den Camerlenghi" in der Venezianer Akademie (Abb. 84), im „Kampf Michaels mit dem Drachen" in der Dresdener Galerie (Abb. 187) sowie endlich auch in der „Madonna mit den heiligen Cosmas und Damian" in der Venezianer Akademie (Abb. 144). Einige Figuren im mittleren Deckenbild der Sala delle quattro Porte im Dogenpalast sind ganz deutlich von den Gestalten der Sixtinischen Kapelle inspiriert, ebenso eine Anzahl von Figuren in der Scuola di S. Rocco, vor allem die Gruppe Gottvaters mit Engeln in der „Verklärung des hl. Rochus" (Abb. 80).

Einen so bedeutenden Platz das Markuswunder auch im Schaffen Tintorettos einnimmt, so ist es doch keineswegs ein ausgeglichenes und reifes Werk. Es besteht kein Fortschritt in der Raumtiefe gegenüber früheren Werken des Tintoretto; zwischen Vorder- und Hintergrund fehlt es an einer zwanglosen Verbindung. Das Bild hat auch etwas durchaus Theatralisches, Bühnenmäßiges, ein Eindruck, der hervorgerufen wird durch die eigentümliche Art, wie das Bild eingerahmt erscheint: durch die Figur des Prätors rechts, die Architektur mit den Figuren links, die sich kulissenartig vertieft, vor allem aber durch das Laubwerk, das wie Soffitten in den Raum hineinragt. Was dem Bild eigentlich seinen Charakter, sein Gepräge verleiht, ist das Element des Momentanen, Gewaltsamen, das durch die lebhafte Bewegung der Menge ebenso wie durch das plötzliche, von allen unbemerkte Herabschweben des Heiligen zum Ausdruck kommt. So sehr man hier die persönliche Leistung des Künstlers, die Frische des Wurfes, die packende Darstellung bewundern muß, so ist doch gerade angesichts der üblichen, rückhaltlosen Verherrlichung des Bildes zu betonen, daß hier noch keineswegs jenes Maß von künstlerischer Größe erreicht ist, das den Werken Tintorettos aus späterer Zeit in so hohem Maße eignet.

Die nächste Verwandtschaft mit dem Markuswunder zeigt das „Wunder der hl. Agnes" in S. Maria dell' Orto zu Venedig (Abb. 19), ein Bild, das vielleicht noch vor dem Markuswunder entstanden ist, verrät doch der im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindliche

farbige Kompositionsentwurf noch engen Zusammenhang mit Parmigianino. Auch im „Agneswunder“ ist die Gruppierung der Figuren noch ein wenig unbeholfen; bemerkenswert ist auch die zeichnerische Behandlungsweise, namentlich in Einzelheiten, wie im Kopf der heiligen Agnes.

Ähnliche Kompositionsprinzipien als das Markuswunder, jedoch in einer etwas primitiveren Form zeigt die „Auferweckung des Lazarus“ im Leipziger Museum (Abb. 11), die vermutlich ein wenig früher anzusetzen sein wird; noch auffallender als im Markuswunder ist hier die Gewaltsamkeit, mit der der schräggestellte Sarkophag Tiefe schaffen, in den Raum hineinführen soll, mit der die beiden Rückenfiguren links und in der Mitte als Repoussoir dienen sollen. Die unübersichtliche Anordnung und Häufung von Figuren und Köpfen, die sich hier im Hintergrunde findet, kehrt in ganz ähnlicher Weise wieder in der Darstellung des „Christus mit der Ehebrecherin“ (früher Sammlung Nemes, jetzt Sammlung Lanz in Mannheim; Abb. 23), einem Breitbild mit Dreiviertelfiguren, das damit an die venezianische Tradition bei der Wiedergabe dieser Szene erinnert und im Gesamtcharakter noch ein wenig an die Art Bonifazios gemahnt.

Zeigt schon „Christus und die Ehebrecherin“ nicht ganz diejenige Tendenz zur Tiefenwirkung, wie sie für das „Markuswunder“ und die „Auferweckung des Lazarus“ in Leipzig charakteristisch ist, so gilt dies in noch höherem Grade von einigen anderen, sich im wesentlichen mehr auf die Fläche beschränkenden Kompositionen, die ebenfalls in dieser frühen Zeit, zwischen 1547 und 1552, entstanden sind: der in Typen und Gesamtanordnung noch ein wenig schweren und undurchsichtigen Darstellung des „hl. Marzilian mit den Aposteln Petrus und Paulus“ in S. Marziliano zu Venedig, der „Grablegung“ im Escorial sowie vor allem der schönen, fast ganz auf Entfaltung der Figuren in der Fläche eingestellten Komposition der „Rettung der Arsinoe“ in der Dresdener Galerie (Abb. 28), zu der das Braunschweiger Museum ein sehr viel lebhafter bewegtes, ebenfalls durchaus eigenhändiges Gegenstück besitzt (Abb. 29). Die Predigt des hl. Markus endlich aus dem Besitz des Viscount Powerscourt, jetzt im englischen Kunsthandel (Abb. 26), sowie „Loth und seine Töchter“ in Baseler Privatbesitz (Abb. 24) und die Grablegung im Escorial (Abb. 25) mit ihren schweren Formen sind offenbar ebenfalls gegen Ende der vierziger oder Anfang der fünfziger Jahre, unter dem unmittelbarsten Eindruck der Schöpfungen des Michelangelo, entstanden.

Noch durchaus bestimmend ist dieser Einfluß auch in den Darstellungen des „Sündenfalles“ und des „Brudermordes Kains“ in der venezianischen Akademie (Abb. 30 und 31), die den Urkunden zufolge zwischen 1550 und 1553 gemalt wurden. Michelangelesk ist die Größe der Figuren, das sorgfältige Studium des Nackten, das Suchen nach Monumentalität. Man spürt indes doch, wie ungewohnt solche Bemühungen selbst einem Venezianer waren, der so sehr zur Terribilità im Sinne des Michelangelo neigte: deutlich ist noch ein Rest von Einfluß Giorgiones, der erst in späterer Zeit eine Umbildung erfährt und dann eine ganz andere Bedeutung gewinnt.

Ebenfalls Werke der 50er Jahre sind die Darstellungen der „Susanna mit den beiden Alten“ im Louvre (Abb. 33) und im Wiener Staatsmuseum (Abb. 46). Während aber das Bild im Louvre noch deutlich einen Zusammenhang mit der oben erwähnten Darstellung von „Judith und Holofernes“ im Prado zeigt und vermutlich ganz am Anfang der 50er Jahre, wenn nicht etwas früher entstanden ist, besitzt das Wiener Bild eine viel leichtere, geschmeidigere Art, die von der massiv plastischen Behandlung des Bildes im Louvre durchaus verschieden ist. Viel Ähnlichkeit mit der Darstellung der Susanna in Wien zeigen die Friesskizzen mit Szenen aus dem Alten Testament im Prado (Abb. 35–39). Der leichte, malerisch skizzenhafte Vortrag könnte dazu verleiten, diese Bilder spät zu datieren. Daß die Friesskizzen indes in eine frühere Periode, spätestens in die Mitte der 50 er Jahre zu setzen sind, beweist sowohl die durchaus noch in Schichten gehaltene Komposition – wo die Figuren keinerlei nach allen Seiten ausgreifende Freiheit der Bewegung zeigen – als auch die sehr ausgesprochen zeichnerische Behandlung derjenigen Teile, die im Gegensatz zu dem sonstigen skizzenhaften Vortrag im einzelnen genau ausgeführt sind, z. B. des Laubwerks im Susannabilde und in der „Findung Mosis“.
Eines der Hauptwerke dieser Zeit sind die um 1552 oder wenig später entstandenen Bilder der Antichiesetta im Dogenpalast (die „hl. Hieronymus und Andreas“ und der „hl. Georg mit dem hl. Ludwig und der Königstochter“, Abb. 48–49), die aus dem Magistrato del Sale im Pal. Camerlenghi stammen und sich in der Kompositionsweise, der Gruppierung der Figuren den zahlreichen im Pal. Camerlenghi befindlichen Bildern des Bonifazio anpaßten. Sie waren ursprünglich oben halbkreisförmig geschlossen[13]. Das noch ein wenig Derbe, beinahe Grobschlächtige, das früheren, ähnlichen Darstellungen, wie dem Bilde des hl. Marcilian, eigen war, ist hier abgestreift, die altvenezianische Empfindung erscheint wieder aufgenommen. Man kann diese Werke als einen ganz neuen Ansatz bezeichnen: an Stelle eines Strebens nach schwerer wuchtiger Monumentalität tritt eine graziösere und leichtere Art, der es nicht an Größe und Adel fehlt. Gegenüber den Bildern der späteren Zeit, wo sich echte, von aller Derbheit freie Monumentalität mit leicht dekorativer Haltung und Grazia vereinigen, empfindet man hier noch etwas fast Quattrocentistisch-dünnes, Präraffaelitisch-Zartes. Charakteristisch für den beginnenden Stilwandel ist auch das beinahe Spielerische der Darstellung, die ungezwungene Art, wie die Heiligen miteinander plaudern; es ist keine Darstellung von hoher Repräsentation, von dem religiösen Ernst, wie man ihn in Tintorettos Bildern der früheren Zeit zu finden gewohnt war und wie er dann in den späteren Werken in immer mehr sich steigernder Weise zum Ausdruck kommt.
Auch bei den Bildnissen, die uns aus den 50er Jahren erhalten sind, beobachtet man ein ähnliches lyrisches Intermezzo, findet man deutlich einen Rest von Erinnerung an Giorgione, vor allem in den beiden männlichen Porträts der Wiener Galerie von 1553 (Abb. 54) und der National Gallery in Dublin von 1555. Im Gegensatz zu Tizian, der in seinen Bildnissen schon von Anfang an auf eine viel größere Bestimmtheit und Präzision des Aus-

drucks abzielt, stehen diese Werke Tintorettos in ihrer allgemeineren, breiteren Behandlungsweise, oft noch ein wenig verträumten, stimmungsmäßigen Art dem venezianischen Porträtideal sehr viel näher. Das gleiche gilt von jenen Bildnissen, die zum Teil schon in den 40er Jahren enstanden sind: dem männlichen Porträt von 1548 bei Sir George Holford, dem schlecht erhaltenen, aber unzweifelhaft den 40er Jahren angehörenden Bilde des Malteserritters in der Galerie in Hampton Court (Nr. 197) und dem vielleicht noch vor dem letzteren entstandenen Bildnis eines Mönches (ebenda Nr. 176), weiterhin dem vermutlich erst im 5. Jahrzehnt entstandenen Bildnis der „Dame in Trauer“ in der Dresdener Galerie (Abb. 155) und des sitzenden Mannes im Lehnstuhl, wohl eines Bildhauers, mit der Engelsburg im Hintergrund (früher bei Fischer, New York [Abb.58]), sowie des „Mannes mit der Goldkette“ im Prado (Abb. 56).
Auch diejenigen Bildnisse des Tintoretto aus den 40er und 50er Jahren, die einen besonders engen Zusammenhang mit Tizian nicht verleugnen können und aus diesem Grunde Tizian vielfach zugeschrieben sind, erweisen sich bei genauerer Prüfung durch die oben gekennzeichnete Auffassung wie durch ihre technische Behandlung als Werke des Tintoretto: das männliche Bildnis bei George Blumenthal in New York, mit der für den Meister so charakteristischen, strähnigen Haarbehandlung, wie sie bei Tizian nirgends zu finden ist, das sog. Bildnis des Luigi Cornaro in der Pitti-Galerie und das männliche Bildnis der Galerie in Hampton Court (Nr. 114), das schon durch die breite Behandlung der Augenbrauen, die leichte Beschattung der Augen deutlich seine Zugehörigkeit zum Oeuvre Tintorettos verrät. Ein schönes Bildnis aus der früheren Zeit des Meisters ist auch das weibliche Porträt bei Sulley in London (Abb. 57). Das neuerdings Tintoretto zugeschriebene jugendliche männliche Bildnis beim Herzog von Devonshire hingegen darf mit Bestimmtheit als eine Arbeit Tizians betrachtet werden. Noch in Porträts aus dem Anfang der sechziger Jahre bemerken wir im Gegensatz zu dem bewußten, klaren Ausdruck der tizianischen Bildnisse Überreste jener allgemeinen, stimmungsmäßigen Art der Portätmalerei des frühen venezianischen Cinquecento: in dem Doppelbildnis der Ehrich-Galleries in New York von 1561, des Feldherrn mit seinem Zwergknappen (Abb. 60), in dem verwandten, vielleicht ein wenig früher entstandenen Bildnis des Feldherrn im Harnisch in der Sammlung Johnson in Philadelphia, im Bildnis des Mannes in goldverzierter Rüstung im Wiener Staatsmuseum sowie in dem männlichen Porträt der Sammlung Sedelmeyer in Paris (Abb. 59).
Unter den großen Kompositionen der 50er Jahre nimmt die „Krankenheilung“ in der Kirche S. Rocco zu Venedig (Abb. 53), für die Zahlungsvermerke aus dem Jahre 1559 vorliegen, eine besonders wichtige Stelle ein. Die Gesamtanordnung hat an Monumentalität gewonnen – man denke zum Vergleich an die Bilder der Antichiesetta –, das Spielerische ist abgestreift, die Bewegungen sind lebhafter, schwungvoller. Eine gewisse Gewaltsamkeit macht sich indes noch bemerkbar in der Art, wie die Figuren in den Raum hineingepreßt sind, in dem sie doch gar keinen Platz haben. Die Gruppierung ist noch nicht

klar, Nebensächliches drängt sich zu sehr vor. Schon Zanetti spricht hier von einer „soverchia moltiplicità di troppo affollate figure“. Am fortschrittlichsten ist das Werk in der Lichtbehandlung; hier finden sich zuerst die Lichtflecken, die später bei Tintoretto eine so bedeutende Rolle spielen. Einen außerordentlichen Fortschritt in der Klarheit der Raumwirkung bedeutet dann die 1561 datierte „Hochzeit zu Kana“ in S. Maria della Salute in Venedig (Abb. 61). Man betrachte die ganz andere Zusammenfassung der Figuren und Gruppen sowie die Klarheit, mit der das Raumbild entwickelt ist.

Eine ähnliche Bedeutung hat die Raumkomposition in den gegen Mitte der 60er Jahre entstandenen Darstellungen aus der Legende des heiligen Markus in der Brera (Abb. 69) und der Akademie zu Venedig (Abb. 67 u. 68). Die Klarheit im Aufbau ist die gleiche, freilich, namentlich im Bilde der Brera, auf geradezu gewaltsame Weise erreicht. In die gleiche Zeit, vielleicht noch ein wenig früher, ist das Abendmahl in S. Trovaso in Venedig (Abb. 82) zu setzen. Wie im Bilde der Markuslegende in der Brera, so findet man auch im Abendmahl von S. Trovaso im Vergleich zu den Bildern der 70er Jahre noch sehr viel Gewaltsamkeit. Die Monumentalität vereinigt sich noch nicht mit jener ganz auf Grazia gestellten dekorativen Behandlung der 70er Jahre. Blickt man indes zurück auf die Werke des 4. und 5. Jahrzehnts, so fällt es auf, wie wenig mehr von der fast etwas derben Monumentalität jener Jahre sich hier findet. Eigentümlich ist den Bildern vom Anfang der 60er Jahre noch ein gewisser Naturalismus: am ausgesprochensten in Bildern wie dem Abendmahl von S. Trovaso und der Markuslegende der Brera. Wie wenig bei aller Wucht und Großartigkeit der Auffassung doch in den Bildern dieser Zeit schon von einer wirklich ausgereiften Behandlung gesprochen werden darf, zeigen nichts deutlicher als die großen Chorbilder von S. Maria dell' Orto, die „Anbetung des goldenen Kalbes“ und das „Jüngste Gericht“, die von Ridolfi für Jugendarbeiten des Künstlers gehalten wurden (Abb. 62 u. 63; die Abbildungen zeigen die Bilder ohne den oberen Abschluß). Beiden Werken ist eine ungewöhnliche Monumentalität der Komposition und eine außerordentliche Mannigfaltigkeit in den Einzelmotiven eigen, und man wird sie schon aus diesem Grunde nicht, Ridolfi folgend, der Jugendzeit des Künstlers zuschreiben dürfen; und doch kann die Komposition in keinem der Bilder als wirklich reif und ausgeglichen bezeichnet werden. Es ist mehr eine Staffelung der Hauptteile des Bildes, als eine wirkliche Einheit zu bemerken, und wie die Gesamtkomposition, so erscheint auch die Stellung der einzelnen Figuren noch ein wenig gezwungen. Namentlich in der „Anbetung des goldenen Kalbes“ fehlt es nicht an atelierkunstmäßig gestellten Posen; man betrachte etwa die Gestalt des Mannes rechts, der mit dem ausgestreckten rechten Arm auf das goldene Kalb hinweist, oder die Figur der Frau links, die mit dem nach vorn gestreckten, in Verkürzung gesehenen linken Arm einen ähnlichen Gestus ausführt.

Vielleicht ein wenig früher entstanden ist der „Tempelgang Mariä“ in derselben Kirche (Abb. 51), mit der eine „Darstellung im Tempel“ in der Akademie von Venedig (Abb. 50) im Stil eng zusammengeht. Beide Bilder zeigen keinerlei Lebhaftigkeit der Bewegung,

vielmehr eine kunstvoll konstruierte Komposition, wo es auch an Repoussoirfiguren nicht fehlt, und dies ebenso wie die noch ein wenig zeichnerische Behandlung einzelner Teile verbietet eine allzu späte Datierung.
Die Kreuzigung im Albergo der Scuola di S. Rocco (1565; Abb. 73) bedeutet einen wesentlichen Fortschritt in der Lichtkomposition. Das Licht ist fast das einzige vereinheitlichende Element. Wohl zum erstenmal in der Geschichte der Malerei stellt hier das Licht einen wirklich ausschlaggebenden Faktor dar, indem erst durch die Art der Lichtverteilung die Komposition, die sonst unübersehbar bliebe, geklärt wird. Beachtenswert ist auch die Art der Wiedergabe des Vorgangs in starker Aufsicht, eine Darstellungsweise, die Tintoretto in späterer Zeit immer häufiger anwendet. Der Fortschritt, den das Bild gegenüber früheren Werken bezeichnet, wird am deutlichsten bei einem Vergleich mit den Kreuzigungs-Darstellungen in der Akademie und in S. Maria del Rosario (Gesuati) zu Venedig. Die der Akademie (Abb. 32) ist offenbar nicht unerheblich früher als das Bild der Scuola und wohl in den 50er Jahren entstanden. Auch hier spielt das Licht eine wesentliche Rolle, besitzt aber in seiner fleckigen Verteilung noch nicht die vereinheitlichende, klärende Wirkung des Bildes in der Scuola di S. Rocco. Die Lichtverteilung hat noch etwas ebenso Kleinliches wie die Figurenbehandlung. Eine große Zahl einzelner Figuren erscheint unmittelbar unter Michelangelos Einfluß entstanden, die Vordergrundfiguren sind noch zu stark modelliert. Ebenfalls als ein Werk der 50er Jahre ist die Kreuzigung der Gesuatikirche (Abb. 27) anzusehen; die frühe Entstehungszeit verrät sich deutlich durch die mangelnde Einheitlichkeit des Raumes. Die Figuren kleben noch ganz am Vordergrund. Man könnte bei der stark betonten Plastik – man beachte die weibliche Figur in der Mitte mit der erhobenen Rechten – fast von einem Hochreliefcharakter sprechen. Sehr lehrreich ist der Vergleich mit einer viel späteren Darstellung desselben Vorganges, der Kreuzigung von S. Cassiano zu Venedig (1568; Abb. 85). Dieses Bild ist eines der ersten Werke, in denen sich der Stil der 70er Jahre vorbereitet. Die eigentümliche Beleuchtung, das tiefliegende Licht, die Beschattung großer Flächen des Bildes verleihen der Darstellung eine seltsam düstere und geheimnisvolle, geradezu atembeklemmend-spannende Wirkung; zugleich aber – und hierin liegt das Neuartige, dem Tintoretto und gerade dieser Periode des Künstlers Eigentümliche – vereinigt sich damit eine merkwürdig spielerische Auffassung. Charakteristisch dafür ist ein Genremotiv, wie dasjenige des Mannes, der links an der Leiter stehend den Zettel mit der Inschrift hinaufreicht. Auch die Figur des Schächers rechts in ihrer fast gezierten Kurve ist ein Beispiel für die eigentümliche Grazia, die die Schöpfungen des Meisters in dieser Zeit charakterisiert. Dabei ist bemerkenswert, daß jene Kurve, so geziert sie auch erscheinen mag, sich doch vorzüglich in die Bildkomposition hineinfügt, wie eine ornamentale, rahmende Ranke den rechten Bildrand ausfüllt. Die Sicherheit in der Beherrschung des Dreidimensionalen ist außerordentlich groß, und die allergrößte Bedeutung hat jetzt die Lichtwirkung: Konfigurationen, die an und für sich unschön wirken, wie die Überschneidung des Unterkörpers und

der Beine des rückwärtigen Schächers, werden aus diesem Grunde gar nicht als störend bemerkt.
Heute fast unbekannt ist ein Hauptwerk dieser Periode, das Abendmahl in S. Polo zu Venedig (Abb. 83), das von den Zeitgenossen aufs höchste bewundert wurde, wie die zahlreichen Kopien und Nachzeichnungen beweisen. Interessant ist der Vergleich mit dem verhältnismäßig noch zersplitterten, mehr in Einzelheiten aufgelösten Bilde gleichen Gegenstandes in S. Trovaso: das Abendmahl in S. Polo erscheint unvergleichlich viel großartiger in der Bewegung und geschlossener in der Komposition. Dabei ist jede Bewegung innerlich begründet. Im Bilde von S. Trovaso wird die Tiefenwirkung mit viel mehr gewaltsamen Mitteln gewonnen. Die Gewandbehandlung zeigt im Bilde von S. Polo eine sehr viel größere Breite und Freiheit. Die liegende Figur im Vordergrund klingt schon an Gestalten aus dem Bilderzyklus im großen oberen Saal der Scuola di S. Rocco an. Das abgeklärteste von den Bildern dieser Zeit ist unzweifelhaft die „Beweinung Christi" der Brera (Abb. 65), man vergleiche dieses Bild mit der früher entstandenen Pietà der Akademie: wie jetzt alle Schwere und Gewaltsamkeit aufgehoben ist.

* * *

Gegen Ende der 60er Jahre bereitet sich eine Wandlung im Stil Tintorettos vor. Waren schon früher Ansätze zu einer Vereinigung von Monumentalität und Grazia vorhanden, so wird jetzt ein „musikalischer Stil" von Tintoretto voll entwickelt. Das Bild der „Madonna mit den Camerlenghi" in der Akademie zu Venedig (um 1567; Abb. 84) lebt ganz von seinem eigenartigen Rhythmus, der Gliederung in drei Gruppen, die sich in einer eigentümlich wogenden Linie zusammenschließen. Der Umriß der Hauptgruppe ist von außerordentlichem Wohlklang. Man beachte, wie die Linie, über die Köpfe und Schultern der stehenden Camerlenghi langsam hinweggleitend, schließlich in dem knieenden in eine breite Basis mündet. Die wirklich reife Kunst des Meisters offenbart sich nicht am wenigsten darin, wie durch diese Anordnung gleichzeitig auch die Tiefenwirkung mühelos gewonnen wird. An die Figur des hl. Sebastian, als Angelpunkt der Komposition, anschließend, hält die Madonna das Christuskind schräg bildeinwärts. In dem stehenden hl. Markus erreicht die Figurenkomposition ihren hintersten Punkt, um in einem Bogen über den heiligen Theodor und die Tesorieri hinweg in dem vordersten der Camerlenghi wieder den Anschluß an den vorderen Bildrand zu gewinnen, so eine halbkreisförmige Raumkomposition bildend. Es ist interessant, daß Tintoretto hier, viel mehr als dies in den meisten früheren Bildern der Fall war, den Anschluß an die altvenezianischen Traditionen gefunden hat: die weiche Führung der Linien, der musikalische Rhythmus des ganzen Bildes mit seinen langsam gleitenden Kurven ist ganz im Geiste eines Giovanni Bellini und Tizian gehalten. Welch ein Abstand von den – im Vergleich zu diesem Bilde – fast gewaltsam erscheinenden Kompositionen der früheren Zeit, dem

Markuswunder von 1548, ja noch der „Erscheinung des heiligen Markus“ in der Brera aus dem Anfang der 60er Jahre! Die Madonna mit den Camerlenghi in der Akademie mit ihrem weichen, musikalischen Rhythmus, wo alle Linien und Kurven ineinandergleiten, wo eine Wellenbewegung, in höchst reizvoller Weise durch Zäsuren unterbrochen, durch das Ganze hindurchgleitet, erscheint als eine letzte Steigerung und Verklärung dessen, was Giovanni Bellini in der „Madonna mit Heiligen“ von S. Pietro Martire in Murano, was Tizian in der Madonna Pesaro, in dem großen Altarbilde der vatikanischen Galerie und vielen anderen ähnlichen Werken angestrebt haben.
Auch in der Porträtkunst macht sich die neue weich-musikalische Art bemerkbar: eine der reizvollsten Schöpfungen des Meisters ist das am Anfang dieser Periode, zu gleicher Zeit wie die „Madonna mit den Camerlenghi“ entstandene Bildnis des Ottavio de Strada mit der herabschwebenden Gestalt des weiblichen Genius mit dem Füllhorn, ehemals in der Sammlung v. Kaufmann, jetzt bei Kommerzienrat Goldfarb in Stargard (1567).
Seinen Höhepunkt findet dieser Stil der Grazia, des musikalischen Rhythmus in den Bildern des Anticollegio im Dogenpalast, den „Musizierenden Frauen“ in Hampton Court (Abb. 99), der „Entstehung der Milchstraße“ in London (Abb. 108) und in der „Versuchung des heiligen Antonius“ in S. Trovaso zu Venedig (Abb. 100). Aber es ist jetzt nicht mehr jener einfache Rhythmus der Madonna mit den Camerlenghi, der im Grunde nichts weiter war als eine Vollendung der altvenezianischen Traditionen. Die Komposition wird komplizierter. Das Charakteristische in der „Versuchung des heiligen Antonius“ ist die Zusammensetzung der Komposition aus Kurven, die sich gegenseitig nähern und fliehen, gelegentlich auch kreuzen. Der Hauptkurve, die durch den Körper des Heiligen gebildet wird, geht die weibliche Figur rechts parallel, und zu beiden bildet die Frau links eine Gegenlinie. Den notwendigen Ausgleich zu den sich emporrichtenden Kurven stellt die unten am Boden liegende Frauenfigur dar, die von der Hauptkurve überschnitten wird und hier, bei dieser ganz auf ein Ineinanderfließen und Verweben von Kurven und Wellenlinien eingestellten Komposition, die horizontale Grundlinie ersetzt. Ihren Gegenpart finden dann die Linien und Wellenbewegungen der unteren Figurengruppe in der Gestalt Christi im oberen Bildteil.
Hatte die „Versuchung des heiligen Antonius“ in S. Trovaso bei allem Wohllaut der Linien und Kurven doch etwas Scharfes, Gespanntes, so ist in den Bildern des Anticollegio im Dogenpalast dies, man kann fast sagen Absichtliche der Kompositionsweise viel mehr abgestreift; die allzu gespannten Kurven sind beruhigt. Der Wohllaut der Linien wird noch gesteigert, indem die Figuren gleichzeitig an Größe und Massigkeit im Verhältnis zur Bildgröße zunehmen.
Die einzelnen Bilder sind in der Kompositionsweise nicht unerheblich voneinander verschieden. Vielleicht die größte dekorative Schönheit besitzt „Merkur und die Grazien“ (Abb. 104). Die Durchkreuzung des Bildfeldes durch diagonal gesetzte Figuren, das Fehlen eines eigentlichen Mittelpunktes bewirken, daß der Blick ganz gleichmäßig über das Bild

verteilt wird, so daß der Eindruck einer vollkommen gleichmäßigen Bildfüllung entsteht. Eine einzige Bewegung geht von rechts nach links, sie beginnt beim linken Arm der ganz rechts knieenden weiblichen Figur und endet in der weiblichen Gestalt links im Vordergrund, die ebenso als Parallele zu den beiden andern Grazien wie als Stützfigur wirkt.
Mehr von einander gelöst sind die Figuren in dem Bilde „Minerva drängt Mars von Pax und Abundantia zurück“ (Abb. 106). Die Figuren wirken hier nicht als parallele diagonale Geraden, sondern als Kurven, die aber nicht, wie in der „Versuchung des heiligen Antonius“ in S. Trovaso, sich gegenseitig fliehen und suchen, sondern ähnlich wie in „Merkur und die Grazien“ derselben Bewegungstendenz folgen. Mars mit seiner Lanze wirkt als Basis, als Rückhalt des Bogens, den die Komposition bildet.
Durchaus verschieden ist die Gestaltungsweise in „Bacchus, Ariadne und Venus“ (Abb. 105). Kaum ein anderes Bild Tintorettos hat einen derartig artistisch-spielerischen Charakter, man kann fast von einer Vergewaltigung des Gegenständlichen zu einem kompositionellen Zweck sprechen. Das Bild ist einem Turbinenrad zu vergleichen, der Punkt, an dem die Hände sich nahe kommen, wirkt als Angelpunkt. Ist so die Komposition in gewissem Sinne eine viel mehr symmetrische, auf einen Punkt hin konzentrierte, wie in „Merkur und die Grazien“, so kann man doch nicht von einer symmetrischen Kompositionsweise in der Art Veroneses sprechen, die eine Ungleichmäßigkeit der Bildfüllung im Sinne Tintorettos bedeuten würde. Die Komposition befindet sich in einer viel lebhafteren Bewegung, scheint gewissermaßen einer Drehung fähig, kann also in ähnlichem Sinne, wie dies bei der durchaus auf parallele Diagonalen aufgebauten Komposition des Deckenbildes im Atrio quadrato des Dogenpalastes (Abb. 64) der Fall ist, von allen Seiten gesehen werden – was als eine der Grundbedingungen dieser Vereinigung von dekorativen und frei-malerischen Tendenzen, wie sie den Stil der reifen Werke Tintorettos charakterisiert, bezeichnet werden muß.
Die „Schmiede des Vulkan“ (Abb. 107) hat wesentlich geringeren dekorativen Gehalt. Die Rückenfigur erscheint zu dominierend plastisch gegenüber den übrigen Gestalten, die zu sehr als Hintergrundfiguren wirken.
Eines der interessantesten Werke des musikalischen Stils ist die „Auferweckung des Lazarus“ in Lübeck (dat. 1576; Abb. 97) mit ihren spielerischen Kurven, mit der kapriziösen Silhouette des Mannes, der, vor Christus stehend, den Leichnam des Lazarus von oben herabzuholen mithilft, sowie die etwa gleichzeitig entstandene „Taufe Christi“ in S. Silvestro in Venedig. Die Haltung des Täufers hat hier eine fast noch größere Grazia als die der Frauengestalten in den Bildern des Anticollegio, die Formbildung zeigt jene Schlankheit, wie sie zahlreiche Bilder dieser Zeit charakterisiert; das Eigentümliche aber ist, wie sich mit einer derart artistischen Auffassung, einer derart spielerischen Linienführung gleichzeitig eine solch tiefe Verinnerlichung des Ausdrucks vereinigen konnte; es gibt kaum eine andere Darstellung der Taufe Christi, die sich in dieser Hinsicht derjenigen des Tintoretto in S. Silvestro an die Seite stellen ließe.

Für die Formbildung in dieser Stilperiode des Meisters charakteristisch ist auch die graziöse Zeichnung des schlanken Engels, der sein Schwert in die Scheide steckt, die 1577 nach einem Karton Tintorettos von Giannantonio Marini am nordöstlichen Vierungspfeiler von S. Marco in Mosaik ausgeführt wurde.
1578–80, am Ende der Periode des musikalischen Stils, entstand die Deckenmalerei der Sala delle quattro Porte im Dogenpalast, deren bedeutendstes Stück, eine der hervorragendsten Schöpfungen der venezianischen Malerei dieser Zeit, das indes fast völlig unbekannt geblieben ist und von kaum einem Besucher des Dogenpalastes beachtet wird, das Rundbild: „Juno übergibt der Venezia einen ihrer Pfauen“ (Abb. 134), die Vermählung des weich musikalischen Stils, der schwungvoll gleitenden Linien mit einem neuen, großartig freien Dekorationsstil am schönsten zeigt.

* * *

Das Hauptwerk dieser Zeit, das den Maler noch bis in die 80er Jahre hinein beschäftigte, ist die Ausmalung der Scuola di S. Rocco (Abb. 109–132 und 154–164). Der dekorative Stil hat hier eine gegen früher gänzlich veränderte, großartigere Form angenommen. Das Weiche, Musikalische, das dem Bilde der „Madonna mit den Camerlenghi“ eigen war, ist verschwunden; das Irdische, das noch den meisten Bildern aus den 60er und 70er Jahren anhaftet, macht in der Scuola immer mehr einer großartig-visionären Auffassung Platz. Erscheint ein Bild wie das Abendmahl in S. Polo an und für sich von einer geheimnisvollen Großartigkeit, so besitzt es doch bei weitem nicht jene grandiose Entrücktheit, nicht so sehr den Charakter einer einheitlichen Vision, wie die Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Scuola di S. Rocco (Abb. 128). Hier wird schon durch die beiden Vordergrundfiguren der Vorgang auf eine entfernte Bühne verlegt. In S. Polo wirken die Figuren noch viel leibhafter; in der Scuola di S. Rocco erscheinen die Vorgänge in eine ideale Ferne gerückt, es sind „Gesichte“, großartig traumhafte Erscheinungen, und dieses Visionäre ist in allen Bildern einheitlich festgehalten. Die Gestaltungsweise hat etwas großartig Gigantisches, wenn auch in den früher entstandenen Bildern des oberen Saales nicht immer in ganz demselben Grade wie in den Spätwerken der unteren Halle. Die Bilder des unteren Saales zeigen durchweg einen großartigen Freskostil, der in der oberen Halle in gleicher Monumentalität nur in einzelnen Darstellungen, wie namentlich in manchen Deckenbildern (vgl. Abb. 114–118) zum Ausdruck kommt.
In den Werken der Scuola offenbart sich wieder die Terribilità, die schon früher im Schaffen Tintorettos eine so bedeutende Rolle gespielt hat. Die Monumentalität verbindet sich mit einer ganz neuen Wucht, einer ganz anderen Massigkeit als in den früheren Schöpfungen. Bilder wie die Kreuzigung in S. Cassiano erscheinen dünn und spielerisch dagegen. Am schärfsten ausgeprägt ist diese Terribilità in „Moses am Felsenquell“ und

der „Aufrichtung der ehernen Schlange“ (Abb. 110 u. 111). Welch eine Entwicklung von den frühen Darstellungen des Moseswunders in Frankfurt und der „Wunderbaren Vermehrung der Brote“ (im Museum von New-York) bis zu den Bildern gleichen Inhalts in der Scuola. Alles ist jetzt in unübertrefflicher Weise durchgeistigt. Das Märchenhaft-Visionäre steigt am großartigsten in der „Verklärung Christi“, in den beiden Landschaften mit den hl. Maria Magdalena und Maria Ägyptiaca sowie in der „Anbetung der Könige“ vor uns auf, die Terribilità findet im „Bethlehemitischen Kindermord“ und in der „Heimsuchung“ ihren erhabenen Ausklang.

* * *

Am deutlichsten ist der Zusammenhang mit den Spätwerken der Scuola di S. Rocco in den Bildern „die hl. Justina beschirmt drei Prokuratoren“ (dat. 1580; Abb. 146) in der Akademie von Venedig und „der hl. Michael mit dem Stifter Michele Bon“ in S. Giuseppe di Castello in Venedig (Abb. 166). Auch diese Bilder zeigen eine von getragenem Pathos erfüllte, großartige Auffassung, der eine Steigerung des Volumens der Figuren, eine im Verhältnis zu früher wesentlich größere Massigkeit parallel geht. Namentlich das Bild in S. Giuseppe hat etwas visionär Gewaltiges, dunkel Strahlendes, während sich in dem Bilde der „Justina mit den Prokuratoren“ dem Thema entsprechend noch Anklänge an die musikalisch-weiche Kompositionsweise des Bildes der „Madonna mit den Camerlenghi“ finden.

* * *

Die noch ein wenig schwere Monumentalität dieser Werke, in denen, wie auch schon in zahlreichen Bildern früherer Perioden, die dem ursprünglich Venezianischen fremde Terribilità im Sinne Michelangelos überall so deutlich zu spüren ist, wird in der letzten Schaffenszeit des Meisters noch einmal umgebildet zu einem Stil, der ohne etwas an Monumentalität einzubüßen, doch wieder zurückkehrt zu den venezianischen Traditionen, indem jetzt wieder das rein dekorative Element eine ausschlaggebende Bedeutung gewinnt. Der Stil wird leichter, durchsichtiger, die Schwere nimmt ab.
Am Anfang dieser Periode steht die „Madonna mit den Heiligen Cäcilia, Theodor, Antonius von Padua, Cosmas und Damian“ in der venezianischen Akademie (Abb. 144), ein Werk, das noch deutliche Zusammenhänge mit den Bildern der 70er Jahre zeigt. Die Kurven haben fast eine ähnliche Bedeutung wie in der „Versuchung des hl. Antonius“ von S. Trovaso, und doch kündigt sich in der viel mehr lockeren Verteilung der Figuren, in der dekorativen Freiheit der Komposition schon deutlich der Spätstil an.
Vollkommen entwickelt ist der großartige Dekorationsstil der Spätzeit im „Kampf Michaels mit dem Drachen“ in der Dresdener Galerie (Abb. 187). Erinnerungen an die Scuola di S. Rocco finden sich in dem etwa in der gleichen Zeit entstandenen sog. „Raub

der Helena“ im Prado (Abb. 194), wo durch die Verteilung der Figuren schon völlig jene Teppichwirkung erreicht wird, wie sie den Bildern der spätesten Zeit eigen ist. Wie in diesem Schlachtenbild, so hat der Meister auch in den anderen von seiner Hand erhaltenen, ebenfalls in den 80er Jahren entstandenen Schlachtdarstellungen im Dogenpalast (den vier Bildern an der Decke der Sala del Gran Consiglio: „die Verteidigung von Brescia“, „der Sieg auf dem Gardasee“, „der Sieg bei Argenta“ und „die Einnahme von Gallipolis“ [Abb. 150–153] sowie vor allem der zu Unrecht als Werk des Meisters angezweifelten „Schlacht von Zara“ in der Sala dello Scrutinio [Abb. 181–183]) die dekorative Kompositionsweise mit einer gegenständlich packenden Wirkung in unvergleichlicher Weise zu vereinigen verstanden.

Leider sind all diese Bilder stark restauriert, und daher ist der jetzige Eindruck hart und gelegentlich fast grell. Ungünstiger Erhaltungszustand ist es auch, der zwei der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters nicht zu ihrer rechten Wirkung kommen läßt: die „Kreuzigung“ in Schleißheim (1585; Abb. 180) mit ihrer fast beispiellosen Dramatik und Konzentration, und vor allem das große „Paradies“ im Dogenpalast (1588–90; Abb. 185–186). Allerdings darf gerade bei der Beurteilung dieses Werkes nicht vergessen werden, wie sehr der Meister hier unter dem Zwange äußerer Vorschriften, eines Kanons stand. Diese ein wenig gleichförmige Komposition mit ihren Anhäufungen von Figuren darf nicht als freier Ausdruck der künstlerischen Intentionen des Meisters betrachtet werden. Die ursprüngliche Bildidee liegt in der gänzlich verschiedenen, klar gelösten, unvergleichlich viel großartigeren Skizze im Louvre (Abb. 184) vor.

In den Spätwerken Tintorettos verliert die Linie, der Kontur die Bedeutung, die sie in den früheren Bildern des Künstlers wie aller übrigen Maler seiner Zeit hatten. Noch in der „Madonna mit den heiligen Cosmas und Damian“ in der Akademie (Abb. 144) entstehen Fläche und Körper als etwas Sekundäres durch die umschreibenden Linien, im Stil der spätesten Zeit sind die Körper als solche frei in den Raum gesetzt, die Umgrenzung des Körpers durch Linien hat ihre bestimmende Bedeutung verloren. Man vergleiche einmal, um den Stilunterschied an einer Einzelheit ganz deutlich zu erkennen, die Engelsfigur im Bilde der Venezianer Akademie mit der Gestalt Gottvaters im „Kampf Michaels“ in Dresden (Abb. 187; beide Figuren in der rechten oberen Bildecke): in dem früheren Werke wird die Figur deutlich durch die langgezogene Kurve gebildet – ähnlich noch wie in der „Versuchung des hl. Antonius“ in S. Trovaso –, während im Dresdener Bilde die Figur als solche ganz frei in den Bildraum hineingestellt ist; ihre Umgrenzung hat gar keine kompositionelle Bedeutung mehr, daher erklärt es sich auch, daß der Kontur hier viel mehr gradlinig verlaufen kann. Dies ist das, was in Tintorettos Spätwerken als so eminent modern empfunden wird: das Überwinden der Linien zugunsten der Flächen und des ganz frei-malerisch in den Raum gesetzten Körpers. Ein Hauptbeispiel ist das „Martyrium der hl. Cosmas und Damian“ in S. Giorgio maggiore (Abb. 196): die Figuren erscheinen wie Kristalle, die nur von Flächen gebildet und nicht mehr durch Linien umgrenzt sind.

Den Gipfelpunkt im Schaffen Tintorettos bezeichnet die „Mannalese“ von S. Giorgio Maggiore (Abb. 198), insofern als jetzt das Äußerste von dekorativer Haltung erreicht ist; das Bild erscheint in der gleichmäßigen Verteilung der Figuren, in der mosaikartigen Zusammensetzung der Flächen aus hellen und dunklen Flecken wie ein Gobelin. Auch hier ist, wie im Bilde „Merkur und die Grazien“, die dekorative Komposition erreicht durch diagonale Parallelen, die durch die Figur des Aaron und durch die Bäume bezeichnet sind. Mit der dekorativen Gestaltung vereinigt sich in den Spätwerken auch eine außerordentliche Verinnerlichung, Vergeistigung, wofür nicht in letzter Linie die Porträts zeugen. Jegliche Spur von Verträumtheit, wie sie oft in Bildnissen der früheren Zeit zum Ausdruck kam, ist geschwunden; das nach innen Gerichtete des Blicks verbindet sich mit einer außerordentlichen Bestimmtheit des Ausdrucks.
An den Anfang dieser Gruppe später Porträts sind zu setzen: das Bildnis eines venezianischen Senators im Prado (Nr. 379; Abb. 175), mit dem das Bildnis eines alten Mannes im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Nr. 298 b) eng zusammengehört. Ein wenig früher noch dürfte das männliche Bildnis im Baseler Privatbesitz (Abb. 170) entstanden sein. Als besonders schöne Beispiele des Porträtstiles der letzten Zeit sind anzuführen: das männliche Bildnis in der Sammlung S. Mandelbaum in Berlin, früher bei Baron M. Herzog in Budapest, das Porträt eines venezianischen Senators bei Lord Wemys in Gosford Hall, das Bildnis des Vincenzo Morosini im Atrio quadrato des Dogenpalastes sowie das ungemein durchgeistigte Selbstporträt des greisen Meisters im Louvre, womit das höchst energische, in seiner ganzen Haltung außerordentlich bedeutende Bildnis des Prokurators Alessandro Gritti in der Sammlung Sohn-Rethel in Düsseldorf (Abb. 176) in engem stilistischem Zusammenhang steht. Auch das fälschlich Jacopo Bassano genannte Bildnis eines Senators in der Galerie zu Hampton Court (Nr. 175) ist ein bedeutendes Spätwerk Tintorettos, ebenso wie das Porträt eines venezianischen Senators in der Sammlung Cook in Richmond (Abb. 177). Unübertroffen in der Großartigkeit und Tiefe der Auffassung aber sind die beiden Bildnisse aus dem Besitz des Duke of Abercorn, die sich jetzt im Londoner Kunsthandel befinden (Abb. 178 und 179).
Während sich in den Bildnissen die Verinnerlichung in einer ausserordentlichen Konzentration zeigt, sind in den großen, vielfigurigen Bildern die geistigen Akzente mehr verteilt; nicht an einem einzelnen Punkte, nicht in einem einzelnen Motiv, sondern in dem Ganzen der Vision kommt die gesteigerte Geistigkeit in ihrer ganzen Stärke zum Ausdruck. Oft erfolgt die Dezentralisation, die Zerstreuung der Akzente im Interesse einer gleichmäßigen Verteilung über die Bildfläche.
Charakteristisch ist auch das merkwürdig Spielerische der so auffallend groß gebildeten männlichen Figur ganz rechts im Abendmahl von S. Giorgio. Ebenso erscheint in den Spätwerken die wohl im einzelnen sehr starke und lebhafte Aktion doch im ganzen gedämpft, weil sie nicht einheitlich konzentriert ist, weil die Kräfte vom Künstler bewußt verteilt sind.

In einer ganz besonderen und eigentümlich veränderten Weise kehrt so der Meister in seinen letzten Werken wieder zu dem ursprünglichen venezianischen Ideal der Schilderung des Zuständlichen zurück; in der Madonna di S. Cosma e Damiano der Akademie gibt er seine neue Form der Santa Conversazione. Den spätesten Werken fehlt die Terribilità der früheren Zeit, auch Darstellungen wie der „Kampf Michaels mit dem Drachen" haben nicht jene Art von Freudlosigkeit, nicht jenen ein wenig drückenden Ernst, der zahlreichen Bildern der früheren Perioden eigen war, und eine musikalische Note, an die Weise der 70er Jahre anklingend, macht sich wieder deutlicher bemerkbar.

KAPITEL III

LINIENKOMPOSITION UND FORMBEHANDLUNG

Tintorettos Kompositionsweise nimmt in der Malerei seiner Zeit eine durchaus einzigartige Stellung ein.

Vergleicht man Tintorettos Kunst mit der früheren und gleichzeitigen Malerei seiner engeren und weiteren Heimat, so scheint es, als ob erst in den Schöpfungen des letzten großen venezianischen Meisters des Cinquecento der Begriff der „Komposition" seine eigentliche Ausprägung erhalten habe, als ob man jetzt erst erführe, welcher Steigerung die Idee einer künstlerischen Bildanordnung fähig sei, welche Möglichkeiten malerischer Komposition überhaupt bestehen.

In der oberitalienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, aus der Tintoretto hervorging, finden sich schon früh Ansätze zu einer natürlich-freien Anordnung, wo von einer strengen und gesetzmäßigen Bindung aller Elemente des Bildes kaum mehr gesprochen werden kann. Man denke nur an die liegenden Frauengestalten des Giorgione, des Palma Vecchio oder des Cariani, an Bildnisse des Paris Bordone – etwa seine „Schachspieler" im Berliner Museum – oder des Moroni mit ihrer oft fast überraschend freien Anordnung im Innenraum oder in der Landschaft: wie hier ganz jene strenge Notwendigkeit der Komposition zu fehlen scheint, die von dem Wesen florentinischer und mittelitalienischer Schöpfungen untrennbar ist.

Wohl sind es in der oberitalienischen Malerei dieser Zeit nur Ansätze zu einer freien Anordnung; es ist hier niemals, auch nicht später bei Caravaggio, zu einer wirklich freien und natürlichen Anordnung der Figuren gekommen; unzweifelhaft aber hat in Oberitalien eine ganz andere Neigung zur einer Lockerung des tektonischen Bildgefüges bestanden als in Mittelitalien und Florenz.

All solchen Tendenzen gegenüber bedeutet die Kunst Tintorettos den denkbar schärfsten Gegensatz. Seine Kompositionen stehen durch die Künstlichkeit der Gestaltung den Werken florentinisch-römischer Maler in mancher Hinsicht näher als der Kunst Venedigs und des übrigen Oberitalien – Tizian nicht ausgenommen, dessen Kompositions-

weise zwar weit entfernt ist von einer natürlich-freien Gruppierung der Figuren, bei dem der Begriff einer Komposition im Sinn der italienischen Renaissance in jedem Betracht gewahrt bleibt, der aber dennoch durch die viel größere Einfachheit der Anordnung, die geringere Kompliziertheit, von der Art des jüngeren Meisters sich durchaus unterscheidet, der niemals jenes ein wenig Gekünstelte sich zu eigen gemacht hat, das Tintoretto ebenso wie – freilich in anderer Art – die Nachfolger Michelangelos charakterisiert und das Tintoretto ebenso wie diesen Malern den Vorwurf des Manierismus eintrug. Zwar hat auch Tizian – zuletzt sicherlich zu einem Teil unter Tintorettos Einfluß – eine Entwicklung wie in der Gestaltung der Einzelfigur zu größerer Schlankheit, so auch in der Gesamtkomposition zu einem immer mehr „artifiziellen" Stil durchgemacht – „Diana und Kallisto" in Wien zeigt schon eine von Tintorettos Art gar nicht so sehr entfernte Bildung von Kurven und Schwingungen, und Werke, wie das im einzelnen ganz deutlich von Tintoretto beeinflußte Bild der Wallace-Collection „Perseus und Andromeda" oder das „Martyrium des hl. Laurentius" in der Gesuiti-Kirche in Venedig sowie der „Sündenfall" im Prado liegen durchaus auf der Linie des jüngeren Meisters – doch erreicht die Künstlichkeit der Anordnung niemals einen so hohen Grad.

Vergleichen wir Tintorettos Kompositionsweise mit Michelangelo und der Malerei seiner römischen und florentinischen Nachfolger im einzelnen, so bemerken wir allerdings bald, daß die Analogie zwischen dem Venezianer und den Malern jener Schulen sich im wesentlichen auf Äußerliches beschränkt: die Vorliebe für im Kontrapost bewegte Gestalten, für komplizierte Bewegungen. Die eigentlichen Kompositionsprinzipien sind gänzlich verschieden. In der florentinisch-römischen Malerei – bei Bronzino ebenso wie bei Alessandro Allori, den Zuccari und all den anderen Malern dieser Schule, die wir hier im einzelnen nicht aufzuzählen brauchen –, fast überall erscheinen die Figuren wie Modellstudien nebeneinandergereiht, oft fehlt ein klar durchgreifendes einheitliches Gesamtprinzip ebenso wie eine übersichtliche Gruppenbildung. Charakteristisch dafür ist etwa Bronzinos „Kreuzabnahme" in S. Marco von Florenz oder seine „Geburt Christi" in S. Stefano in Pisa: wie hier die zahlreichen künstlich bewegten Figuren im Raum zusammengedrängt sind, ohne sich zu klar zusammengefaßten Gruppen zu ordnen; wie eine einheitliche Kompositionsidee, ein Bewegungszug, der das Bildganze gliedern könnte, vollkommen fehlt. In Tintorettos Werken besteht eine ganz andere Klarheit in der Sonderung der Gruppen, und immer ist die Gesamtanordnung einer einheitlichen, oft sehr eigenartigen Idee unterworfen, die natürlich von einer architektonischen Klarheit im Sinne der florentinischen Maler vom Anfang des Cinquecento weit entfernt ist.

Der Mangel eines klaren, einheitlichen und bestimmten, alle Bildteile beherrschenden Kompositionsthemas in Verbindung mit einer klaren Gliederung im einzelnen macht sich gelegentlich auch bei Michelangelo selbst bemerkbar. Wie Werke Michelangelos aus früherer Zeit – etwa die „Sintflut" an der sixtinischen Decke – eigentümlich locker zusammengefügt, ohne straffe Zusammenfassung der Bildelemente komponiert erscheinen,

so zeigen auch späte Schöpfungen, wie die Fresken der paulinischen Kapelle, wenn auch nicht eine willkürliche Aneinanderreihung künstlich gestellter Figuren, so doch eine eigentümlich ungegliederte Häufung von Figuren einerseits neben leeren Flächen andererseits, und auch dort, wo ein einheitliches Kompositionsprinzip in größerer Einfachheit und Klarheit das Bild beherrscht als in den Fresken der paulinischen Kapelle: im „Jüngsten Gericht“ der Sixtina, da fehlt doch durchaus jene Verbindung von großzügigem Gesamtaufbau mit Durchsichtigkeit und Klarheit bis ins Detail hinein, und wie die Bildung der einzelnen Gruppen aufs deutlichste eine Tendenz zur Massigkeit das Barock zeigt, so auch die Gesamtkomposition: in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ geht die Gesamtbewegung ganz einfach von oben nach unten, ohne daß eine gleich starke Gegenströmung diesen einfachen Gang kompliziert.

In Tintorettos Werken gibt es nirgends einen Bewegungszug, der nicht irgendwo eine Gegenbewegung fände.

Die Bewegungsdarstellung spielt eine solche Rolle in der Kompositionskunst unseres Meisters, daß es notwendig ist, ihr eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

In der Stärke, der Leidenschaftlichkeit der Bewegung sind Tintoretto nur wenige Maler gleichgekommen. Nur Michelangelo selbst hat gelegentlich den Venezianer in der Lebhaftigkeit der Bewegung erreicht – nicht übertroffen; bei keinem anderen seiner Zeitgenossen, noch weniger aber findet sich bei irgendeinem Maler des 17. Jahrhunderts in Italien gleich lebhafte Bewegung dargestellt. Erst ganz am Ende des 17. und am Anfang des 18. Jahrhunderts geben Solimena und Luca Giordano, sicherlich nicht unbeeinflußt von dem venezianischen Meister, in einzelnen Bildern eine ähnliche Stärke der Bewegung; am Ende des 16. und im 17. Jahrhundert selbst – in der eigentlichen Blütezeit des Barockstils — beobachten wir fast überall eine ruhigere Haltung.

Wohl finden sich in den Bildern der Carracci, gelegentlich auch des Guido Reni, lebhaft agierende Gestalten, heftige Gebärden; dasjenige Maß von Stärke und Leidenschaftlichkeit der Bewegung, das Tintoretto gibt, suchen wir in den Bildern der Carracci oder gar des Guido Reni vergebens. Eine Szene, die zu lebhaftester Aktion geradezu herausfordert – den bethlehemitischen Kindermord –, gibt Guido Reni (in seinem Bilde der Pinakothek in Bologna) beinahe unbewegt! – Bei Malern, deren Kompositionsweise ganz deutlich einer klassizistischen Richtung sich nähert, wie Francesco Albani oder Domenichino, kann von wirklich lebhafter Bewegung vollends nicht die Rede sein.

Bilder wie die Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“ von Annibale Carracci in S. Maria del Popolo in Rom oder von Agostino Carracci in der Pinakothek von Bologna mit ihrem Höchstmaß von Bewegung stellen ganz seltene Ausnahmen dar – man darf nicht vergessen, wie sehr gerade die Carracci noch unter dem unmittelbaren Eindruck der ersten Bahnbrecher des Barock im 16. Jahrhundert standen – von derartigen, ganz vereinzelten Fällen abgesehen, wie matt erscheint die Bewegung in den Bildern dieser Maler, des Guido Reni, des Guercino und all der anderen, verglichen mit Schöpfungen des vene-

zianischen Meisters wie dem „Bethlehemitischen Kindermord“ oder dem „Quellwunder“ der Scuola di S. Rocco (Abb. 111 und 155), wo alle so zahlreichen Figuren von der elementarsten Bewegung ergriffen sind.

Die besondere Eigenart der Bewegungsdarstellung des Tintoretto besteht indes nicht so sehr in dem besonderen Grade von Lebhaftigkeit, sondern darin, wie die Bewegung bei all ihrer Leidenschaftlichkeit und Stärke doch immer in eigentümlicher Weise gebändigt erscheint, wie jede Bewegung einen Ruhepunkt oder eine Gegenbewegung findet. Die Maler des 17. Jahrhunderts, soweit sie nicht überhaupt einer naturalistischen oder klassizistischen Kompositionsweise folgen, geben durchweg den einheitlichen, in einer ununterbrochenen Diagonale verlaufenden Bewegungszug, wie ihn Correggio und Barroccio zuerst ausgebildet hatten: es gibt keine Gegenbewegung, die diesem diagonalen Bewegungsstrom das Gleichgewicht halten könnte. Wie vom italienischen Barock, so gilt dies in fast noch höherem Grade von dem größten Maler des Barock im Norden, von Rubens, man betrachte die einheitliche ununterbrochene Gesamtbewegung, wie sie schon in Frühwerken bemerkbar wird (der „Beschneidung Christi“ in Genua, S. Ambrogio, oder der „Kreuzaufrichtung“ und „Kreuzabnahme“ in der Antwerpener Kathedrale), wie sie dann in den großen Altären der reifen Zeit in aller Entschiedenheit die Bildkomposition bestimmt: charakteristisch dafür sind die Darstellungen der „Himmelfahrt Mariä“ in Antwerpen (Kathedrale) oder in Düsseldorf, der „Kreuztragung“ (in den Museen von Amsterdam und Brüssel) oder des „Jüngsten Gerichts“ in München. Ohne Widerstände, ohne Gegenrichtungen flutet die Bewegung dahin, und gelegentlich, wie im „Engelsturz“ der Münchner Pinakothek, besteht ein durchaus transitorischer Charakter, man wird an den Effekt eines „gefrorenen Wasserfalles“ erinnert. Die Bewegung geht bei Rubens, so kraftvoll sie ist, doch viel mehr nach einer Seite als in den Bildern des venezianischen Malers, sie kennt nicht das System der kunstvoll ineinander verwobenen und gegeneinander ausgespielten Bewegungskurven des Tintoretto. Wo etwa in den Werken des Rubens einzelne Figuren Kurven mit Gegenbewegungen bilden – wie in dem Bilde des Medicizyklus im Louvre: „Heinrich IV. empfängt das Bildnis der Maria von Medici“ – da sind doch diese Gegenbewegungen sehr viel matter als bei dem Venezianer: in dem angeführten Bilde erscheint die nach innen gewölbte Kurve des stehenden Königs nicht kraftvoll genug, und schließlich ist es doch eine einzige Kurve, die bei der Figur der Minerva rechts unten anfängt, über ihren Rücken sowie über Wagen und Pfauen hinweg zur Gruppe oben hinaufführt; eine derartig weiche, das Bild gleichsam umfassende, einschließende Kurve steht in größtem Gegensatz zu der Art der Kurvenbildung des venezianischen Malers.

Ebensowenig hat eine andere große Komposition des Rubens, in der ebenfalls, zum Unterschied von der größten Zahl seiner übrigen Bilder, lebhafte Gegenbewegungen deutlich hervortreten – die „Himmelfahrt Mariä“ im Museum von Brüssel – mit Tintorettos Stil gemeinsam: wie ganz anders wirkt in einer bei oberflächlichem Zusehen prinzipiell nicht so sehr verschiedenen Komposition des Venezianers, der „Himmelfahrt

Christi" in der Scuola di S. Rocco (Abb. 131) schon die machtvolle Gestalt des Apostels in der linken Bildecke mit ihrer energischen Drehung nach außen als Gegengewicht zur Aufwärtsbewegung.

Völlig verschieden von Tintorettos Stil ist auch die Kompositionsweise Grecos. Man betrachte nur die „Auferstehung Christi" im Prado oder den „Traum Philipps II." im Escorial: wie hier überall die Bewegung endlos weiterzugehen scheint – von einem Umbiegen oder Zurückfluten der Bewegung ist nichts zu spüren. In vielen Kompositionen Grecos sind die bildauswärts drängenden Bewegungen gewissermaßen Folgeerscheinungen einer Explosion, die gleich einer Bombe die Bildmitte getroffen hat.

In den Werken des venezianischen Malers wird jeder transitorische Charakter meist schon dadurch vermieden, daß an irgendeinem Punkte ein solch äußerster Grad von Bewegung erreicht ist, daß eine Steigerung oder ein Weitergehen überhaupt nicht mehr möglich erscheint. So entsteht gewissermaßen von selbst im Bilde ein Stillstand, ein Halt im Gang der Bewegung, eine „Fermate" dadurch, daß in einer einzelnen Figur ein Höchstmaß von Bewegtheit gegeben ist – während bei Rubens immer noch eine Steigerung möglich bleibt. Die am stärksten bewegte Figur bildet zugleich die „Fermate": in der „Schmiede des Vulkan" die so äußerst lebhaft bewegte Rückenfigur in der Mitte im Vordergrund, oder im „Wunder der ehernen Schlange" (Scuola di S. Rocco; Abb. 100) die kleine Figur des nach oben, zu Moses und zur Schlange Hinaufweisenden in der Mitte, und immer stellt diese Fermate wie den „Halt", so auch den Angelpunkt des ganzen Bildes dar. Dies zeigt deutlich auch die Figur der von rechts heranschwebenden Venus in „Bacchus und Ariadne" (Dogenpalast, Anticollegio, Abb. 105) oder die Gestalt der Minerva in „Minerva drängt Mars von Friede und Fülle zurück" (ebenda, Abb. 106).

In Bildern gleichzeitiger venezianischer Maler wie Veronese kann schon darum von Fermaten keine Rede sein, weil die Bewegung weder genügend lebhaft, noch auch – eine besondere Stärke der Bewegung ist ja, wie die beiden zuletzt genannten Bilder Tintorettos im Dogenpalast zeigen, nicht immer erforderlich – kompliziert und wechselvoll genug ist, es besteht ein zu gleichmäßiger Fluß; Einschnitte, Zäsuren fehlen.

Ebenso gibt auch Greco eine – Tintoretto gegenüber – zu gleichmäßige, ununterbrochene Bewegung. Man vergleiche mit irgendeinem vielfigurigen Bilde des Greco, etwa dem „Mauritius" im Escorial, das „Wunder der ehernen Schlange" in der Scuola di S. Rocco (Abb. 110): so außerordentlich bewegt in allen Teilen und im ganzen Tintorettos Bild erscheint, überall finden sich Pausen, Einschnitte und Gegenbewegungen. Gerade ein Vergleich der oberen Figurengruppen in beiden Bildern ist hier besonders lehrreich. – In Grecos „Bestattung des Grafen Orgaz" endlich läuft eine Zickzackbewegung von oben nach unten; die Bewegung findet keine Gegenströmung, sie läuft hier wie in fast allen anderen Werken des spanischen Malers ins Endlose weiter.

Der prinzipielle Unterschied, der zwischen Greco und Tintoretto besteht, und dessen Bedeutung nicht hoch genug bewertet werden kann, ist darin zu suchen, daß in den

Bildern des Greco fast alle Teile in einer in kleinen Wellen gleichmäßig zitternden Bewegung begriffen scheinen; in ähnlichem Sinne beobachtet man schon bei Correggio, namentlich aber bei Barocci, ein Auf- und Abschwellen der Linien und Flächen an jedem Punkte, in jedem Moment, ein unaufhörliches Wogen, eine gleichmäßig fluktuierende Wellenbewegung aller Linien und Gewandteile. Werke des Barocci erscheinen bewegt wie die Meeresoberfläche, die Bewegung setzt in einem Punkte ein und flutet allmählich durch das Bild hindurch.

Von diesem Flimmern und Zittern der Gesamtbilderscheinung ist die Bewegungsdarstellung des Tintoretto prinzipiell verschieden. Hier geht die Bewegung in kräftigen Stößen, es gibt Absätze, Zäsuren, die Bewegungen sind heftig, ebenso stark aber sind die Gegenbewegungen.

Besonders interessant wird hier noch ein Vergleich mit Tizian sein, dessen Bilder naturgemäß keineswegs jenes allgemeine Zittern und Flimmern zeigen, das den Schöpfungen Correggios, Grecos und Barroccios eigen ist, ebensowenig natürlich die alles unter einem Zuge zusammenfassende Gesamtbewegung des 17. Jahrhunderts, der aber nur selten – und dann vermutlich nicht unbeeinflußt von dem jüngeren Maler – die Figuren in lebhaften Gegenbewegungen zusammenstellt (wie im „Martyrium des heiligen Laurentius“ in der Gesuitikirche in Venedig). Tizians Kompositionen haben oft noch in späterer Zeit einen fast vollkommen ruhigen Charakter: man denke etwa an sein „Abendmahl“ im Escorial und vergleiche damit die Darstellungen des gleichen Gegenstandes von Tintoretto in S. Polo oder in S. Trovaso (Abb. 82 und 83): wie hier die Gestalten der Apostel mit elementarster Heftigkeit einander entgegengeworfen sind.

Wo Tizian lebhafte Bewegung gibt, da sind doch die Gegenbewegungen selten ebenso heftig. In „Ariadne und Bacchus“ in London – einer der bewegtesten Kompositionen des Malers – wirkt die Figur der Ariadne am linken Bildrand keineswegs als genügender Gegenpart im Sinne des Tintoretto; die Hauptbewegung des Bildes, die von links nach rechts geht und in der Figur des Bacchus gipfelt, ist so kräftig und so ganz einseitig (durchaus im Sinne ähnlicher Kompositionen des Rubens) geführt, daß die Figur der Ariadne mit ihrer dagegen fast schwächlich erscheinenden Bewegung keineswegs eine genügende Gegenströmung bildet.

Oder man stelle Tintorettos „Kampf Georgs mit dem Drachen“ in London (Abb. 44), einem noch verhältnismäßig frühen Werk, wo indes die Figuren schon in durchaus entgegengesetzter Richtung bewegt sind, ein Bild wie Tizians „Hieronymus“ in der Brera gegenüber, wo die Diagonale mit aller Deutlichkeit und Schärfe in einer einzigen Richtung, von links unten nach rechts oben, läuft.

Die einheitliche, nicht durch Gegenbewegungen unterbrochene Diagonale ist ein Hauptkennzeichen des ausgebildeten Barockstiles des 17. Jahrhunderts im Gegensatz zu Tintoretto – wir haben schon gesehen, welche Rolle diese elementar-einheitlichen Diagonalbewegungen in den Werken des Rubens spielen. Doch scheint das eigentliche

Stilmerkmal des Barock nicht so sehr in der Einheitlichkeit der Richtung als solcher zu liegen, als vielmehr darin, daß die einzelnen Bildglieder, aus denen die Bewegung sich zusammensetzt, keine Selbständigkeit mehr haben, daß die einzelnen Teile im Gesamteindruck, im Gesamtzug der Bewegung vollkommen untergehn. Dies allgemeine Verfließen der Gesamtbewegung macht sich im italienischen Barock auch dort bemerkbar, wo die Bewegung, wie dies ja im 17. Jahrhundert in Italien die Regel ist, nur geringe Intensität zeigt, wie etwa in den Werken des Guido Reni. Natürlich fehlt es auch im 17. Jahrhundert nicht ganz an Bildern, in denen die Figuren in lebhaften Gegenbewegungen zusammengestellt sind; ein Beispiel dafür ist Pietro da Cortonas „Raub der Sabinerinnen" in der Galerie des Konservatorenpalastes zu Rom: man fühlt sich deutlich an Tintoretto erinnert und möchte den Gedanken nicht von der Hand weisen, es sei hier der Einfluß des großen Venezianers entscheidend gewesen. Inwiefern aber auch derartige Bilder mit ihrer klassizistischen Kompositionsweise sich vollkommen von dem viel strafferen Bildgefüge Tintorettos unterscheiden, werden wir später sehen.
In den Werken unseres Meisters haben auch dort, wo – eine seltene Ausnahme – die Bewegung in einer einheitlichen Richtung durchs Bild geführt wird, doch die einzelnen Teile eine ganz andere Selbständigkeit, als sie für den späteren Barock charakteristisch ist, wie dies sehr deutlich die Madonna di S. Cosma e Damiano der Akademie in Venedig zeigt (Abb. 144). So sehr Tintoretto in vielen und wesentlichen, ja entscheidenden Punkten als Bahnbrecher der Barockmalerei bezeichnet werden muß, so darf doch nie vergessen werden, daß sein Kompositionsstil sich ebenso von dem Michelangelos und seiner Nachfolger, wie auch des Correggio und Barocci, und nicht minder von der Kompositionsart der Maler des 17. Jahrhunderts unterscheidet.
Der eigentümliche Rhythmus der Komposition, der eine so wesentliche Eigenschaft zahlreicher Bilder Tintorettos ausmacht, war nur dadurch möglich, daß die einzelnen Bildglieder in einem gewissen Grade noch ihre Eigenbedeutung sich bewahrten, daß eine Massenwirkung vermieden wurde.
Immer wird die Gesamtbewegung in seinen Werken durch Zäsuren in deutlich voneinander geschiedene Abschnitte zerteilt. Die besondere Schönheit der Komposition liegt oft in erster Linie in dem musikalischen Rhythmus, der durch die das Bild gliedernden Zäsuren zustande kommt.
Eine notwendige Folge dieser rhythmischen Reihung ist es, daß dem Umriß der einzelnen Figur noch eine hohe Bedeutung zukommt. In einer Kunst wie der des Tintoretto, die im Gegensatz zu so vielen Werken des 17. Jahrhunderts nicht alles in einer einheitlichen Massenbewegung untergehen ließ, in der die einzelnen Teile des Bildes bis zu einem gewissen Grade ihren Einzelwert behielten, mußte auch dem die einzelne Figur isolierenden Kontur noch sein Recht bleiben.
So ist es denn nicht unmöglich, Bilder wie die Madonna di S. Cosma e Damiano auf Linien abzuziehen – nicht als ob sich der Gehalt derartiger Werke in Linien ganz

auffangen ließe; dennoch aber wird sich schwerlich jemand dem Eindruck entziehen können, eine wie außerordentlich hohe Bedeutung hier dem Umriß der Figuren zukommt. Wie sehr viel mehr entwertet ist schon bei Correggio der Umriß der Figur, oder gar bei Barocci, wo aller Inhalt in den auf- und abschwellenden Innenflächen liegt.
Namentlich in den Bildern der sechziger und siebziger Jahre, der Kreuzigung in S. Rocco und in S. Cassiano, der „Versuchung des heiligen Antonius" in S. Trovaso (Abb. 100), den allegorischen Darstellungen des Anticollegio hat der Umriß der Figur, die Silhouette eine für Tintorettos Stil besonders charakteristische Schönheit. Wieviel vom Inhalt des Bildes spricht sich schließlich noch in einem relativ späten Werk, dem großen Repräsentationsbild im Museum von Lyon, in den Umrissen der Figuren aus!
Entgegen dem weichen, voll ausladenden Umriß des Tizian – auch in den Schöpfungen dieses Meisters hat die Silhouette einen nicht geringen Schönheitswert – zeigen Tintorettos Bilder, namentlich die der späteren Zeit, die aufs äußerste belebte, gebrochene, spitze, oft geradezu kapriziös-elegante Silhouette – charakteristisch ist etwa der Umriß der Madonnenfigur im „Kampf Michaels mit dem Drachen" in Dresden (Abb. 187), in den Bildern der „Madonna mit Heiligen" im Berliner Kaiser Friedrich-Museum (Abb. 145) und in der venezianischen Akademie (Abb. 144), oder der heiligen Magdalena im Landschaftsbilde der Scuola di S. Rocco (Abb. 163). Man vergleiche auch die Porträts: gegenüber der abgerundeten Silhouette Tizians gibt Tintoretto die Figur in einer Pyramide mit bewegtem Umriß. Auch in seinen Werken fehlt natürlich nicht die weich geführte, langsam gleitende Linie; wir erinnern nur an unsere Kompositionsanalyse der „Madonna mit den Camerlenghi" in der Akademie von Venedig – durchaus gegensätzlich zu seinem Stil ist indes das in kurzen Wellen Auf- und Abwogende der Linien, das wir so oft bei Correggio, am schönsten vielleicht in der Scodella-Madonna in Parma, finden.
Wie in den Spätwerken, wo alles Detail in der Gesamtwirkung sich völlig auflöst, naturgemäß auch der Kontur der Einzelfigur an Bedeutung verlieren mußte, so kommt anderseits auch in Bildern der Frühzeit, wie der „Ehebrecherin" in Dresden oder der Judithdarstellung im Prado, sowie überall dort, wo die Plastizität der Einzelfigur noch ein besonderes Einzelinteresse in Anspruch nimmt, dem Umriß noch nicht jener Schönheitswert zu. Auch eine Gestalt wie die im Vordergrund stehende Frauenfigur aus dem „Tempelgang" von S. Maria dell' Orto hat in ihrem nach allen Seiten ausladenden Gestus so viel Kraft, Raumvorstellung anzuregen, hat eine solche Plastizität und vor allem so viel Gehalt in der Mannigfaltigkeit der Lichtwirkung, daß ihr Umriß als selbständiger Wert nicht in gleichem Maße zur Geltung kommt. Seine eigentliche Schönheit entfaltet der Umriß, die Silhouette in den Bildern des „musikalischen Stils" der sechziger und siebziger Jahre. Zu welch wunderbaren Schöpfungen der Meister hier gelangte, haben wir schon im vorigen Kapitel feststellen können, als wir der Entwicklung seines Schaffens im einzelnen nachgingen. Wie wenig ist auf die Künstler der späteren Zeit, auch dort, wo sie sichtlich unter Tintorettos Einfluß stehen, von dem eigentlich Wesentlichen

dieser Kompositionskunst übergegangen! In den Werken des venezianischen Meisters erscheinen die Zäsuren, die Pausen zwischen den Figuren keineswegs „leer“; das Entgegenkommen der Linien ist so groß, die „latente Sympathie“ der Teile so bedeutend, daß die Pausen, die zwischen den Figuren bleibenden Lücken immer nur als Zäsuren, als Pausen im musikalischen Thema in der eigentlichen Bedeutung dieses Wortes – ruhig und doch von höchster Spannung erfüllt – wirken. Man stelle dagegen Pietro da Cortonas oben angeführten „Raub der Sabinerinnen“: wie leer hier der Zwischenraum zwischen der Gruppe ganz links und der in der Mitte erscheint. Die Folge ist, daß das Bild trotz lebhafter Bewegung der einzelnen Figuren keineswegs jene unerhörte Spannung, jene stürmische Gesamtbewegung ausstrahlt wie ähnliche Werke Tintorettos. Es klafft eine Lücke zwischen den beiden Gruppen, das Bild erscheint auseinandergerissen. Auch Rubens erweist sich hier deutlich als Maler einer klassizistischen Richtung – wenn, wie wir glauben, mit Recht, unter klassizistischer Kompositionsweise die Tendenz zu klassischer Komposition bei gleichzeitiger Lockerung der Bildelemente verstanden wird; wieviel leerer erscheinen nicht selten in den Werken des vlämischen Malers die zwischen den Figuren liegenden Flächen z. B. des Himmels (wo allerdings oft durch spätere Anstückungen der Eindruck fälschlich noch gesteigert wird). Man vergleiche die im einzelnen so sehr von Tintoretto beeinflußte „Taufe Christi“ im Antwerpener Museum: von einer das Gesamtbild erfüllenden Spannung ist nichts zu bemerken. Tintorettos Bilder zeigen natürlich nicht schon von Anfang an diese strenge Notwendigkeit der Komposition, diese Spannung aller Teile. In Frühwerken spürt man zuweilen sehr deutlich (wie etwa in der „Fußwaschung“ im Escorial) die Tendenz zu einer klassizistischen Lockerung, wie sie auch bei anderen gleichzeitigen venezianischen Malern gelegentlich bemerkbar wird. Aus Tintorettos reifer Zeit ist das einzige Werk, das ein klassizistisches Nebeneinander der Figuren und Gruppen zeigt, das mittlere Deckenbild der Sala delle quattro Porte (Abb. 133): dieses Werk erscheint wie eine Vorahnung von Poussin.

Diejenige Kompositionsweise, in der Tintorettos Schaffen schließlich gipfelt, ist die ganz gleichmäßige Durchwirkung der Bildfläche, die eine äußerste Leichtigkeit und Einheitlichkeit des Gesamteindruckes zu Folge hat. Um eine solche „Teppichwirkung“ zu erzielen, war es notwendig, daß das System der Kurven, wie es die siebziger Jahre am vollkommensten ausgebildet zeigen, in der letzten Schaffensperiode des Meisters eine Wandlung durchmachte; die einzelnen Kurven, die das Bildgefüge zusammensetzenden Linien mußten in gewissem Sinne in der Gesamtwirkung untergehen. In den Bildern der siebziger Jahre ist das Gerüst der Kurven noch ein wenig aufdringlich. Ohne Zweifel darf man hier von einer übermäßigen Deutlichkeit des Kompositionsschemas sprechen. Wenn der Meister auf diesem Weg weitergegangen wäre, hätte ein Manierismus im eigentlichsten Sinne nicht ausbleiben können. Bilder wie „Bacchus und Ariadne“ im Dogenpalast oder die „Versuchung des hl. Antonius“ in S. Trovaso zeigen dies aufs deutlichste (wir verweisen auf unsere Kompositionsanalysen im vorigen Kapitel). Der Maler konnte bei diesem

Stil nicht stehen bleiben, man empfindet sehr lebhaft die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung.
Bereits am Anfang der achtziger Jahre verlieren die Kompositionslinien ihre Aufdringlichkeit und Schärfe; in zahlreichen Bildern dieser Zeit, wie dem Gonzagazyklus in München (Abb. 136–143), ist schon deutlich etwas von dem in den reifsten Schöpfungen des Meisters herrschenden Gobelineindruck zu bemerken, der im „Raub der Helena" im Prado (Abb. 194) sich vielleicht zuerst in seiner ganzen Schönheit ausspricht. Das Kompositionssystem verfeinert sich immer mehr, es wird reicher, bis schließlich in der letzten Zeit das Bild vollkommen locker durchwirkt erscheint. Alle Schwerfälligkeit und Gespreiztheit wird abgestreift; der Stil der neunziger Jahre ist bewegter, gewissermaßen nervöser, charakteristisch dafür sind, etwa in der Mannalese von S. Giorgio (Abb. 198) – nicht innerhalb der einzelnen Figur, sondern im Aufbau der Gesamtkomposition –, die vielfachen Brechungen der Linien, die an Stelle der Rundungen, der geschwungenen Kurven in den Bildern der früheren Zeit treten.
Schwingungen und Kurven im allgemeinen nehmen von Anfang an im Schaffen des Meisters eine hervorragende Stelle ein, im einzelnen der Figurenbildung ebenso wie in der Gesamtkomposition. In Werken wie dem „Markuswunder", dem „Wunder der Agnes" in S. Maria dell' Orto, in der „Anbetung des goldenen Kalbes" sind deutlich die eigentümlichen Schwingungen der Hauptgruppen zu beobachten. Oft tritt schon in der Gestaltung aller Details zutage, eine wie große Vorliebe der Meister für die geschwungene Linie zeigt, bezeichnend dafür ist etwa die auffallend große Bildung der weit ausladenden Flügel der Engel in der Darstellung der Jakobsleiter (Scuola di S. Rocco; Abb. 116).
Erst die Malerei der neuesten Zeit hat das Prinzip des Bildaufbaues aus Kurven wieder aufgenommen. So ganz gegensätzliche Künstler wie F. Hodler und L. v. Hofmann zeigen doch in der Vorliebe für geschwungene Linien, mit denen sie ihre Figuren und Gruppen verbinden, etwas Gemeinsames. Vielmehr noch als bei diesen Malern tritt bei Künstlern der neuesten Richtung das Bestreben hervor, das Bildgefüge in Kurven vollkommen aufzulösen – wir erinnern nur an die Kompositionen von Malern der Schule A. Hoelzels, wie Eberz u. a. In der Malerei der früheren Jahrhunderte ist Tintoretto einer der ganz wenigen, der hier als Vorläufer genannt werden kann. Völlig anders ist das Kurvensystem des Greco, wo man viel eher von zitternden Linien, von züngelnden Flammen als von Kurven – im Sinne von das ganze Bildgefüge bestimmenden Schwingungen – sprechen darf. Wie selbständig, wie originell Tintoretto in seinem System der Kurven dasteht, zeigt deutlich ein Vergleich mit dem, unserem Meister in vieler Hinsicht doch so nahe verwandten Schiavone. In einem Werke, wo dieser Künstler, im Gegensatz zu seinem sonstigen Schaffen, überhaupt Kurven im Bilde anwendet: in seiner „Anbetung der Könige" der Ambrosiana [1], da finden wir doch vielmehr jenes Prinzip der Schwellungen, das Grecos „züngelnden Flammen" eher vergleichbar ist als Tintorettos Auflösung des Bildes in

einige wenige pointiert gegeneinandergestellte Kurven. – Oft, namentlich in Bildern der früheren und mittleren Zeit, nähert sich die Komposition, die Gruppierung der Figuren einem nach außen geöffneten Halbkreise („Markuswunder", „Wunder der Agnes" und „Anbetung des goldenen Kalbes", „Ecce homo" und „Mannalese", S. Rocco, „Madonna mit den Camerlenghi", Akademie). Ist die Bildkomposition auf eine Diagonale aufgebaut, so ist diese Diagonale nicht eine Gerade wie bei Tizian – wo wir diese im wesentlichen gerade Diagonale in Bildern der früheren Zeit (Madonna Pesaro) ebenso wie in Spätwerken (Dornenkrönung) finden – sondern eine lebhaft geschwungene Linie, und – ein noch wichtigerer Unterschied – während sich bei Tizian die Bewegung in dieser Diagonale im wesentlichen erschöpft, nähern und fliehen sich in Tintorettos Werken die Linien und Kurven. Dort wo Tintoretto einmal annähernd gerade Diagonalen gibt, wo die Linien eine weniger entschiedene Schwingung zeigen, da handelt es sich um einfache diagonale Teilungen, unbewegte Linien, die nicht einen Bewegungseindruck vermitteln sollen, die vielmehr nur eine diagonale Teilung der Bildfläche zum Ziel haben. Ein Beispiel ist das Deckenbild des Atrio quadrato im Dogenpalast (Abb. 64). Hier stellen die Figuren parallele Linien dar, die das Bild gewissermaßen zerschneiden: eine einfache Aufteilung der Fläche, die als solche einen außerordentlichen dekorativen Wert in sich schließt, indem das Bild einem Ornament angenähert erscheint. Der Blick des Beschauers wird gerade bei einer solchen unregelmäßigen Zerlegung viel freier über die Bildfläche verteilt als etwa bei einer symmetrisch gestalteten, überhaupt auf einen bestimmten Punkt hin orientierten Komposition, wie sie Veronese bevorzugt hat.

Die dekorative Fries- oder Breitkomposition, wie sie im Gegensatz zur Zentralkomposition von Florenz und Rom in Oberitalien, insbesondere in Venedig schon früh zur Ausbildung gelangte, findet auch bei Tintoretto, und naturgemäß gerade in Jugendwerken, wo der Einfluß der venezianischen Tradition besonders stark war, ihre Ausgestaltung: man denke an die „Auffindung des Kreuzes durch die hl. Helena" in S. Maria Mater Domini, die „Findung des Moses" in Potsdamer Privatbesitz oder die Darstellungen der „Fußwaschung" (Abb. 6 und 7), wo im Gegensatz zu aller Zentralkomposition die Hauptfigur in unscheinbarster Weise an den Bildrand gerückt ist. Die schönste Verbindung des musikalischen Stiles mit einer den venezianischen Traditionen entsprechenden Frieskomposition zeigt die den sechziger Jahren angehörende „Madonna mit den Camerlenghi" der Akademie (Abb. 84) Man sieht hier deutlich, wie gerade durch die Zäsuren, die zwischen den Figuren liegenden Pausen, indem sie das Bild in ungleiche Abschnitte zerlegen, der Eindruck des „unendlichen Rapports" hervorgerufen wird: es hat den Anschein, als ob die Bewegung nicht am Bildrande, sondern schon vorher ihren Anfang nimmt, als ob sie nicht am anderen Bildrande ihr Ende findet, sondern ins Unendliche weitergeht.

Ein Vergleich mit Rubens wird am klarsten die Bedeutung dieses Kompositionsmotives zeigen. In Rubens' „Abendmahl" der Brera ist jede Bewegung auf die Hauptperson im Bildzentrum und auf den Hauptvorgang konzentriert, die Figuren stellen eine in sich

geschlossene und im Bilde vollkommen enthaltene Kreislinie dar, während in einer Abendmahlsdarstellung Tintorettos wie dem Bilde von S. Giorgio maggiore (Abb. 199) die Bewegung viel weiter nach den Seiten ausgreift, gar nicht eigentlich wie bei Rubens im Bilde beschlossen ist; Nebenfiguren (der Küchenmeister mit der Dienerin rechts), die mit dem Hauptvorgang nichts zu tun haben, sind in außerordentlicher Größe in das Bild hineingesetzt und dienen nur dazu, eine neue Diagonale herzustellen, die der ersten, vom quergestellten Tisch und der Reihe der Apostel gebildeten Diagonale parallel läuft – eine Diagonale, die aber keineswegs, und das ist das Entscheidende, im Bilde selbst ihren Abschluß findet. Die Bewegung läuft in unendlichem Rapport weiter.
Daß eine zentral-symmetrische Komposition, wie sie sich in diesem Bilde des Rubens findet, von dem venezianischen Meister nach Möglichkeit vermieden wurde, braucht nicht besonders betont zu werden. In der Übergangszeit, insbesondere den Werken der sechziger Jahre, begegnet man gelegentlich einer ausgesprochen zentrifugalen Kompositionsweise, wo der Mittelpunkt vollkommen aufgehoben zu sein scheint und alle Bildelemente in stürmischer Bewegung nach den Bildseiten hinausdrängen: im „Schiffbruch" der Akademie in Venedig (Abb. 60). Ein ähnliches Herausstreben aus der Mitte zeigt die Skizze zur Markuslegende in Brüssel (Abb. 66). Es besteht hier eine gewisse Gewaltsamkeit, die Tintoretto später vermeidet. In den späteren Jahren wird die Bildfüllung immer mehr eine gleichmäßige, bis schließlich, in den Werken von S. Giorgio maggiore, am schönsten in der „Mannalese", das Vollkommenste von dekorativer Durchwirkung der Bildfläche erreicht ist.
Das Kunstmittel, durch das der Meister hier einen so außerordentlichen dekorativen Eindruck erzielt, ist im wesentlichen dasselbe System der quer gestellten *Parallelen*, das wir schon im Deckenbild des Atrio quadrato und im „Merkur mit den Grazien" im Dogenpalast beobachtet haben.
Von Anfang an spielen die Parallelen als Kompositionselement in Tintorettos Schaffen eine entscheidende Rolle. Gelegentlich bilden sie das den Gesamteindruck vollkommen beherrschende Thema, wie in der „Taufe Christi" der Scuola di S. Rocco, wo das Bewegungsmotiv der Hauptfiguren das ganze Bild durchklingt. Die Gruppe rechts im Vordergrund erscheint als „Auftakt" der Gesamtbewegung (Abb. 123).
Parallelmotive sind in Tintorettos Oeuvre so überaus häufig, daß es unmöglich ist, auch nur die wichtigsten und interessantesten einzeln aufzuführen. *Ein* Motiv tritt selten allein auf, sondern wird durch ein Begleitmotiv, eine Begleitfigur gestützt; gerade auch in Spätwerken begegnen wir immer wieder diesem oft höchst eigentümlichen Parallelismus der Figuren, man denke an das Bild der „Justina mit den Camerlenghi" (Abb. 146) mit den geradezu starr und schematisch sich wiederholenden Faltenzügen.
Oft wirkt die Wiederholung der gleichen Figur fast grotesk, wie in der „Hochzeit zu Kana" die beiden in dem (schon an und für sich eigentümlichen) Kopftypus und in der Haltung aufs genaueste sich entsprechenden Frauen rechts am Tische im Vordergrund.

Besonders beliebt sind die seitlich schräg in das Bild hineinschneidenden Parallelen: im „Wunder der hl. Agnes“ die Figur des Tyrannen mit den Zuschauern rechts. Gerade Motive dieser Art waren es, die auf die Zeitgenossen und Nachfolger den stärksten Eindruck ausgeübt haben.

Wie große, vielfigurige Kompositionen nur durch das System der Parallelen übersichtlich gestaltet werden, sieht man am deutlichsten in den großen Bildern des Dogenpalastes, der Sala del Senato und der Sala del gran Consiglio, die, wenn auch die eigenhändige Ausführung in allen Teilen nicht ganz feststeht, doch auf Entwürfe des Meisters zurückgehen. In einem so vielfigurigen Bilde wie „Venedig als Herrscherin der Meere“ könnte von Klarheit gar keine Rede sein, wenn nicht die einzelnen Figuren in Parallelen zu Gruppen vereinigt wären.

In Tintorettos Kompositionskunst nimmt das System der *Gruppenbildung* eine besondere Stelle ein.

Der Manierismus – die Nachfolge Michelangelos – verzichtet entweder überhaupt auf eine klare Zusammenfassung der Figuren zu Gruppen: die Figuren werden in gekünstelten Stellungen aneinandergereiht, ohne daß eine übersichtliche Gruppenbildung, eine rhythmische Gliederung, ein klar durchgreifendes System der Sonderung zu Gruppen erkennbar wäre; oder aber es erscheinen die Figuren (nicht selten bei Michelangelo selbst) zu schweren Massen zusammengeballt.

Wie viel freier und leichter – ohne aber die „Künstlichkeit“ aufzugeben – sind in Tintorettos Werken die Figuren zu Gruppen zusammengeschlossen!

Eines der schönsten Beispiele ganz einfacher Gruppenbildung ist die Art, wie in der „Anbetung der Hirten“ der Scuola di S. Rocco die acht Hauptfiguren des Bildes in vier sich diagonal gegenüberstehende Konfigurationen von größter Einfachheit und Klarheit auseinandergenommen sind (Abb. 122).

Das System der Parallelen zur Klärung der Gruppen hat Tintoretto in frühen Bildern wie in Spätwerken durchgeführt; wie wir schon im „Wunder der Agnes“ die Parallelen feststellen konnten, so kehrt in Spätwerken die Hauptfigur, die von einer oder zwei parallelen Begleitfiguren gestützt wird, regelmäßig wieder.

Wo aber in den Bildern der reifen Zeit die zu schweren Massen zusammengeballten Figuren sich finden, da ist es auffallend, wie diese Gruppen als einheitliche Körper, als Organismen erscheinen, deren Glieder nach den Seiten ausstrahlen: man vergleiche im „Bethlehemitischen Kindermord“ insbesondere die machtvolle Figurengruppe links oben (Abb. 156) oder im „Teich Bethesda“ (Abb. 127) die beiden Frauen zu Füßen Christi; besonders charakteristisch ist hier das abgestreckte rechte Bein der Liegenden – ein bei Tintoretto überaus häufiges Motiv. Solch sternförmigen Bildungen: Zusammenstellungen von Figuren, deren Glieder vom Zentrum nach den Seiten ausstrahlen, begegnen wir in den Werken des Meisters schon früher: im „Jüngsten Gericht“ von S. Maria dell' Orto (die Gruppe in der unteren rechten Bildecke), in der Markuslegende

in Brüssel oder der „Rettung des Sarazenen“, Akademie in Venedig (die Hauptfiguren). Diese Sternfiguren sind höchst charakteristisch für den artifiziellen Stil Tintorettos, wo alle Konfigurationen ein besonders kunstvolles, oft geradezu kapriziös-ornamentales Gepräge erhalten; nicht nur die Gruppe, die Zusammenstellung mehrerer Figuren, sondern ebenso auch die einzelne Figur zeigt diese Tendenz zu sternförmig ausstrahlender Bildung. Wenn irgendwo, kann man hier die Entwicklung des Meisters deutlich verfolgen: in den Frühwerken findet sich noch wenig von derartiger Figurenbildung. Auch die Gruppe hat Tintoretto in der Frühzeit keineswegs schon in jener klaren und durchsichtigen Weise ausgestaltet, es gibt hier genug Beispiele schwerer, massiger Gruppenbildung, die eine artifizielle Gestaltung, im Sinne der späteren Zeit, vermissen lassen – in der „Kreuzigung“ der Gesuati-Kirche oder der „Pietà“ der Akademie – offenbar unter dem Einfluß Michelangelos.

So wenig Tintorettos Werke schon von Anfang an das System der Gruppenbildung in vollkommener Weise ausgebildet zeigen, so deutlich man hier eine Entwicklung zu immer kunstvollerer Gestaltung beobachten kann, so ist doch das Grundprinzip einer im höchsten Grade artifiziellen, künstlichen Kompositionsweise in einem gewissen Grade schon von Anfang an im Schaffen des Künstlers zu spüren. Nicht nur die Gesamtkomposition, sondern ebenso auch die schon in zahlreichen Werken der früheren Zeit sehr eigentümliche Haltung der *einzelnen* Figuren ist aus diesem Prinzip heraus zu erklären.

Die nicht selten höchst unsichere, unbestimmte Art, wie die Figuren sitzen, stehen oder liegen, darf als eine der größten Eigentümlichkeiten von Tintorettos Stil bezeichnet werden. Oft wird gar nicht recht erkennbar, welche Stellung die Figuren überhaupt einnehmen, ob sie stehen oder sitzen; statt eines sicheren Stehens findet man vielmehr eine Art von Balancieren.

In den meisten Bildern aus der früheren Zeit des Meisters ist die Haltung der Figuren noch eine klare und sichere. Werke wie die „Ehebrecherin“ in Dresden, der „Ecce homo“ bei Sedelmeyer, Paris (Abb. 5) oder die „Fußwaschung“ im Escorial unterscheiden sich in dieser Hinsicht noch wenig von den Bildern anderer gleichzeitiger Maler. Betrachtet man aber den „hl. Georg“ im Bilde der Antichiesetta (Abb. 49) in seiner eigentümlich balancierenden Haltung, so wird es auffallend, wie eigentümlich unsicher jetzt das Gleichgewicht der Figuren geworden ist.

Die Künstlichkeit, Unsicherheit der Stellung, die sich hier findet, ist etwas prinzipiell anderes als eine Kompliziertheit im Sinne des Kontrapostes. Die Figur der Dienerin im frühen Bilde der „Leda“ (Uffizien; Abb. 3) repräsentiert trotz ihrer künstlichen Drehung, ihres lebhaften Kontrapostes noch einen primitiven, naturalistischen Stil gegenüber der gleichen Figur in dem nicht unerheblich späteren Bilde der „Susanna“ im Louvre (Abb. 33), die, in ihrer Haltung und Bewegung viel weniger kontrapositorisch, doch schon deutlich etwas von dem labilen Gleichgewicht der späteren Zeit, von der

Unklarheit und Unsicherheit der Stellung verspüren läßt, wie sie sich so oft in den Werken aus der Reifezeit des Meisters findet. In der „Leda“ steht die Achse der Figur – wenn man eine solche konstruiert denken darf – senkrecht auf der Bodenfläche; in späteren Bildern sind sehr oft – keineswegs natürlich überall – die Figurenachsen und damit die Flächen, die von den Figuren dargestellt werden, gegen die ideale Bildebene in eigentümlicher Weise verschoben. Wir werden noch später davon zu sprechen haben.

Auch dort wo nicht gerade eine Verschiebung der Flächen stattgefunden hat, ist doch alles getan, um den Eindruck zu erwecken, als ob die Figur keinen festen Boden unter den Füßen hat, oft bleibt es gänzlich unklar, ob eine Gestalt als schwebend, stehend oder sitzend gedacht ist, oder in welcher Weise sie sitzt. Die Frauengestalten in der „Anbetung des goldenen Kalbes“ in S. Maria dell' Orto (im Mittelgrund) zeigen diese bei Tintoretto so sehr beliebte unsichere Art des Sitzens. Man betrachte schließlich die Bilder des Anticollegio oder das Abendmahl in S. Polo (Abb. 83), wo sowohl Christus als auch die große Figur des sich über den Tisch beugenden Apostels links nicht eigentlich stehend oder knieend, sondern viel mehr schwebend erscheinen. – Oft trägt natürlich der schlechte Erhaltungszustand zu der Unklarheit der Figurenstellung bei, aber gerade das Bild von S. Polo kann zeigen, wie sehr sie doch auch vom Künstler selbst ursprünglich beabsichtigt ist.

Ganz frühe Werke, wie „Venus und Vulkan“ (München, Privatbesitz; Abb. 2), zeigen zwar noch keineswegs die Künstlichkeit der Haltung wie die späteren Bilder, haben aber dennoch in dieser Hinsicht ein schon vollkommen charakteristisches Gepräge. Eine Figur wie die der Venus in ihrer eigenartig-halbliegenden Stellung wird man bei Bonifazio oder Schiavone kaum jemals finden.

Nichts ist für die Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Kompositionskunst Tintorettos, die jedem Naturalismus abhold war, aufschlußreicher als das Studium der Figurenhaltungen. Oft wird durch Restaurierung die Bildung der Figuren eine etwas ungefüge, was man deutlich erkennt, wenn einmal die Gelegenheit sich bietet, stark restaurierte Bilder wie die Wandgemälde der Sala del Collegio im Dogenpalast mit unberührt gebliebenen Skizzen des Meisters zu vergleichen. Wie kapriziös-artistisch die Haltung der Figuren in diesen Bildern vom Meister gedacht war, zeigt die erhaltene Skizze zur „Erscheinung Christi vor dem Dogen Alvise Mocenigo“ im Metropolitan-Museum in New York (Abb. 135).

Dieselbe Skizze kann auch zeigen, welch äußerst prickelnder, interessanter Eindruck zustande kommt, wenn eine Anzahl derartig kompliziert oder unsicher bewegter Figuren zu einer Gruppe vereinigt sind, wie hier die Figuren der Heiligen und Apostel in der rechten Bildhälfte. Eine solche Reihung von Figuren in einem eigenartigen Gleichklang und lebhafter Bewegung findet sich schon in früheren Werken Tintorettos: im „Markuswunder“ bilden die Zuschauer links eine kompakte Masse, jede einzelne Figur führt dieselbe Bewegung aus, und diese Bewegung ist so lebhaft und einseitig, daß sich dem

Beschauer das Gefühl aufdrängt, eine Schnur müsse ausgespannt werden, um zu verhindern, daß die Figuren vornüber fallen. Das Ganze erinnert von weitem an Motive des Degas, man denkt an seine Darstellungen der Ballettänzerinnen, wie sie an der Stange ihre Übungen ausführen. Eine ähnliche Gruppe wie diejenige des Markuswunders, von weniger eng geschlossener Masse aber gleich lebhafter und starker Bewegung, bilden im „Wunder der Agnes" die Figuren des Tyrannen und der drei Zuschauer rechts. In der oben erwähnten Skizze des Metropolitan-Museums ist die Lebhaftigkeit der Figurenbewegung noch gesteigert. Die „Mannalese" in S. Giorgio maggiore zeigt in der Reihe sitzender und hockender Frauen, die von der linken Bildecke nach dem Mittelgrund führt, einen letzten Ausklang desselben Motivs, allerdings in einer leichten Verschleierung: die einzelnen Figuren haben – obwohl die Reihung deutlich erkennbar ist – nicht ganz die gleiche Haltung, auch erscheint die Lebhaftigkeit der Bewegung entsprechend dem Charakter des ganzen Bildes gemäßigt.

* * *

Als eine der wesentlichsten Eigenschaften der Kunst des Meisters ist von jeher die außerordentliche Intensität der Tiefendarstellung betrachtet worden; mit Recht, doch muß man sich gegenwärtig halten, daß dasjenige, was Tintoretto recht eigentlich charakterisiert, nicht allein in der starken Raumwirkung als solcher, in der Intensität der Tiefendarstellung liegt, als vielmehr in dem besonderen Grade von Mühelosigkeit, mit der in den Bildern des Künstlers die Raumtiefe zur Erscheinung gebracht wird. Von größter Wichtigkeit ist ferner, daß sich bei Tintoretto, am deutlichsten in den Bildern der späteren Zeit, das Streben zeigt, über alle Tendenzen der früheren Malerei hinauszugehen und zu ganz neuen, prinzipiell von allem anderen verschiedenen räumlichen Wirkungen zu gelangen.
Schon die Frühwerke des Meisters bedeuten, was Intensität der Tiefendarstellung anlangt, gegenüber allem, was die venezianische Malerei vorher geboten hatte, etwas völlig Neues. Nicht nur die Venezianer vom Übergang des 15. zum 16. Jahrhundert, auch Tizian, Palma Vecchio, Bonifazio hatten im wesentlichen Flächenkompositionen ausgebildet, wenn es auch nicht ganz richtig ist, zu behaupten, daß Tizian überall auf Raumwirkung verzichtet[2] – nicht nur die Verkündung in Treviso, sondern auch Bilder wie das „Martyrium des hl. Laurentius" in Gesuiti haben eine große Eindringlichkeit räumlicher Wirkung zum Ziel; das gleiche gilt von Werken wie den Deckenbildern in der Sakristei von S. Maria della Salute mit ihren lebhaften Verkürzungen oder der „Ausgießung des hl. Geistes" (ebenda), wo die beiden Eckfiguren aufs lebhafteste in den Raum hineinleiten. Dennoch spielt die Raumdarstellung im Schaffen Tizians keine irgendwie entscheidende Rolle, ebenso bei Veronese; auch dieser hat nur selten intensive Raumwirkung zu erreichen gesucht, im wesentlichen sind seine Werke Reliefkompo-

sitionen. Die Figuren erscheinen nebeneinander in einer oder mehreren Schichten aufgereiht.

Es ist nicht notwendig, an dieser Stelle ausführlich auf diese Fragen einzugehen; wir dürfen hier auf Wölfflin verweisen, der im zweiten Kapitel seiner Grundbegriffe die Flächenkomposition der Renaissance und die Tiefendarstellung des Barock eingehend behandelt und der in einer Schicht angeordneten Gruppe von „Adam und Eva“ des Palma Vecchio in Braunschweig das schraubenförmige Hintereinander der Figuren im „Sündenfall“ von Tintoretto gegenübergestellt hat. In der Tat erreicht der Meister seine von allem Früheren prinzipiell abweichende Tiefenwirkung in erster Linie dadurch, daß die Figuren niemals in einer Schicht sich verfestigen; es ist auffallend, wie wenig Figuren, insbesondere in den Bildern der mittleren und späteren Zeit, sich auffinden lassen, deren Glieder in einer Schicht ausgerichtet wären, abgesehen natürlich von solchen Fällen, wo der vollkommen ruhigen und monumentalen, zum Bildrand parallelen Haltung eine besondere Ausdrucksbedeutung zukommen sollte, wie der Figur des Dogen Mocenigo in der Skizze des Metropolitan-Museums.

Die Tiefendarstellung des Künstlers hat eine bedeutende Entwicklung durchgemacht. In einem Jugendwerk, der „Ehebrecherin“ in Dresden, ist die Raumwirkung noch ein wenig gewaltsam, dabei auf geradezu billige Weise erreicht. Die große Rückenfigur in der Mitte erscheint als etwas aufdringliches Repoussoir, ebenso hart wirkt die in vollem Licht gegebene starke Verkürzung in den Beinen des Kranken, der von einer Frau zu Christus getragen wird. Von einer freien Entwicklung der Figuren im Raum ist nichts zu spüren. Auch Bilder wie die frühe Judith- und Holofernesdarstellung im Prado sind noch weit entfernt von einer reifen Lösung des Raumproblems. Ein Körper in vollem Licht und starker Verkürzung im Vordergrund, dahinter ein Ausblick durch ein Fenster in Landschaft, das ist nichts, was in irgendeiner Weise weder die besondere Intensität noch vor allem die Freiheit, die Leichtigkeit der Raumentwicklung in der späteren Zeit vorausahnen ließe, was in dieser Hinsicht zeitgenössischen Darstellungen überlegen wäre. Gedrängt voll von Figuren, ohne rechte Klarheit in den Raumzonen des Mittelgrundes, bedeuten die „Kreuzigung“ in Gesuati und das „Wunder der Agnes“ in S. Maria dell'Orto nur einen geringen Fortschritt. Der Hintergrund ist in diesen Bildern in herkömmlicher, ein wenig unbeholfener Weise durch einen Obelisken betont. Nicht wesentlich entwickelter erscheint die Tiefendarstellung im „Wunder des hl. Markus“. Vom liegenden, in Verkürzung gesehenen Sklaven ausgehend, führt eine Gasse in die Tiefe; auch hier wird man, ebenso wie in den vorher besprochenen Bildern, nicht finden können, daß der Gesamtraum bis ins letzte geklärt und verdeutlicht sei.

Die interessantesten Raumkompositionen aus der Übergangszeit des Meisters sind die großen Bilder im Chor der Madonna dell'Orto. Vergleicht man das „Jüngste Gericht“ Tintorettos (Abb. 63) mit der gleichen Darstellung Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, so sieht Michelangelos Bild wie ein Relief – ein Hochrelief freilich – aus. Während bei Michelangelo

die Figuren im wesentlichen in einer Raumzone sich entfalten, ist es in Tintorettos Bild schon das Motiv des schräg gestellten Kataraktes, das den Blick aufs eindringlichste in die Tiefe führt, das einen Raum von großer Tiefenausdehnung schafft. Und doch werden auch hier sehr deutlich die Grenzen fühlbar, die Tintorettos Fähigkeit der Tiefendarstellung in dieser Zeit noch gezogen waren. Allen offensichtlichen Bemühungen zum Trotz fehlt es an einer rechten Verbindung der verschiedenen Pläne, der Maßstab der Figuren wechselt zu plötzlich. Die Hauptfiguren stehen durchweg in den vordersten Zonen, der Hintergrund ist nicht genügend betont. Man betrachte dagegen ein Werk späterer Zeit, etwa die „Aufrichtung der ehernen Schlange" in der Scuola di S. Rocco (Abb. 110): wie hier eine einheitliche Bewegung mit größter Gewalt das ganze Bild erfüllt, die verschiedensten Raumzonen durchgreift, um zu erkennen, wie weit der Maler des „Jüngsten Gerichts" in S. Maria dell'Orto noch von einer reifen, endgültigen Lösung des Problems entfernt war. Nicht erst die Bilder der siebziger und achtziger Jahre, schon die „Kreuzigung" der Scuola di S. Rocco von 1565 zeigt, obwohl schwerlich wesentlich später entstanden, eine reifere Lösung. Der Raum ist in allen Zonen vollkommen aufgeklärt, und der Blick bleibt nicht am Vordergrund haften, sondern umfaßt alle Pläne, alle Schichten des Bildes mit gleicher Deutlichkeit. Der Fortschritt dieses Werkes gegenüber den Schöpfungen der Jugendzeit ist ein außerordentlicher.

Wie hier eine Landschaft, so hat der Künstler wenige Jahre früher, 1561, in der „Hochzeit zu Kana" in S. Maria della Salute, einen Innenraum dargestellt, der bis ins letzte hinein klar erscheint, dabei mit äußerster Intensität der Tiefenwirkung wiedergegeben ist – es gibt in der Geschichte der Malerei wenige Werke, die sich, was Lebhaftigkeit der Tiefenwirkung eines begrenzten Raumes betrifft, diesem Bilde an die Seite stellen ließen.

Die außerordentliche Stärke der Raumwirkung erreicht der Meister in erster Linie durch die Querstellung des Hauptmotivs. Wie in der Kreuzigung der Scuola di S. Rocco die Leitern schräg in die Bildtiefe hineinführen, so in der „Hochzeit zu Kana" nicht nur die Architektur mit ihren perspektivisch sich verkürzenden Linien (Wände und Decke des Saales), sondern vor allem das Hauptmotiv selbst: der Tisch mit den Hochzeitsgästen, der in außerordentlich starker Verkürzung gesehen den Blick des Beschauers in nachdrücklichster Weise in den Raum hineinführt: ganz im Hintergrund, an der oberen Schmalseite des Tisches, befindet sich die Hauptfigur, Christus, ähnlich wie später im Abendmahl von S. Rocco.

In derselben Weise sind es auch in der ebenfalls den sechziger Jahren angehörenden „Erscheinung des hl. Markus" in der Brera (Abb. 69) die perspektivisch sich verkürzenden Linien der Architektur, die einen außerordentlichen, hier bei der jähen Verkürzung der in weite Tiefe führenden Linien sogar etwas gewaltsamen Eindruck hervorrufen.

Sehr viel trägt in all diesen Bildern zur Klarheit ebenso wie zur Intensität der Raumwirkung die Lichtführung bei. Das Licht verleiht dem Raum sein eigentliches Leben, seine Klarheit und Durchsichtigkeit. Teils ist es die besondere Gestaltung der Boden-

fläche durch das Licht, ihre Aufteilung in Streifen, Lichtzonen, was die Auffassung der Bildtiefe außerordentlich erleichtert, teils die Betonung des äußersten Hintergrundes durch Lichtakzente, was der Tiefenwirkung besondere Kraft verleiht. Eine wichtige Rolle spielen auch die „Lichtlinien". Immer ist es das Licht, das die in die Tiefe führenden Linien recht deutlich macht. Im „Markus" der Brera, in der „Entführung des Leichnams" in der Akademie, im „Abendmahl" von S. Rocco kann man geradezu von einer „Lichtlinienperspektive" sprechen. Auch dort, wo nicht gerade Lichtlinien zu bemerken sind, wie in der „Susanna" in Wien, da wird doch erst durch das in verschiedenen Raumzonen aufblitzende Licht, die Licht„punkte", das in die Tiefe führende Hauptmotiv (die Hecke) zur Erscheinung gebracht. In den Bildern der spätesten Zeit mit ihrer ganz frei entwickelten, jeder Gewaltsamkeit und übermäßigen Deutlichkeit fernen Raumwirkung gibt es naturgemäß keine Lichtlinienperspektive mehr.
Mit wie außerordentlicher Kraft und Sicherheit in Tintorettos Werken der Blick des Beschauers erfaßt und in die Bildtiefe hineingezogen wird, zeigt sich besonders darin, wie schon die am Bildrand, in der vordersten Raumzone stehenden Figuren lebhaft in das Bild hineingeneigt oder aber dem Beschauer entgegengeworfen erscheinen und dadurch die größte Kraft der Tiefenanregung bieten: man betrachte die Vordergrundfiguren in der Hauptgruppe der Kreuzigung in der Scuola di S. Rocco, in der „Mannalese", dem „Wunder der ehernen Schlange" oder „Moses am Felsenquell", ebenda, in der Madonna di S. Cosma e Damiano der Akademie, im Gonzagazyklus in München. Von besonderer Wichtigkeit ist nun, wie die an die Vordergrundfiguren sich anschließende Tiefenbewegung nicht in ununterbrochenem Zuge weitergeführt wird, auch der Bewegungsstrom nach der Tiefe enthält immer Zäsuren – im Gegensatz etwa zu ähnlichen Motiven bei Rubens, wo – z. B. im „Wunderbaren Fischzug" in Mecheln – die Tiefenbewegung, die bei den, in ähnlicher Weise wie bei Tintoretto, vom Bildrande ab schräg ins Bild hineingeneigten Figuren der Fischer beginnt, ohne Unterbrechung weiterläuft.
Der wesentlichste Unterschied gegenüber Rubens sowie überhaupt dasjenige, was zu einem nicht geringen Teil für Tiefenwirkung und Raumbehandlung Tintorettos vor allem charakteristisch ist, liegt nun nicht in diesem Unterbrochenen der Bewegung, sondern in dem besonderen Grade von Mühelosigkeit und Freiheit, mit der die lebhafte Raumwirkung in Erscheinung tritt. Diese Leichtigkeit der Raumbehandlung ist so groß, daß die Plastizität der Körper, trotz all der Deutlichkeit und Stärke, die ihr innewohnt, doch nicht im geringsten sich dem Beschauer aufdrängt, ja man darf – ganz im Gegensatz eben zu Rubens – in einem bestimmten Sinne, namentlich in Spätwerken Tintorettos, von einem Flächenbild sprechen.
Rubens hat in der größten Zahl seiner Bilder eine außerordentlich plastische Erscheinung seiner Figuren und eine lebhafte Raumwirkung zu erreichen gesucht, bietet aber in Verkürzungen und ähnlichen Mitteln der Raumdarstellung keineswegs mehr als der venezianische Maler, ja es gibt Bilder des Rubens – aus seiner späten Zeit –, in denen

alle Figuren vollkommen in eine Fläche eingestellt sind, ohne daß doch die einzelne Figur an Lebhaftigkeit der Körperwirkung etwas einbüßt: der Eindruck ist nicht der eines Flach- sondern eines Hochreliefs. Als Beispiel betrachte man das „Urteil des Paris“ in Madrid. Mit welcher Freiheit würde hier Tintoretto seine Figuren durch verschiedene Raumzonen verteilt haben! Wenn bei Rubens dennoch die Gesamterscheinung aller wirklichen Flächenhaftigkeit so vollkommen widerspricht, so hat dies seinen Grund vor allem in der großen Plastizität der Einzelfigur und in der Art, wie diese erreicht wird. Die Form ist „allmählich“ und nicht wie in den Werken des Venezianers in breiten Flächen modelliert. Wir werden ausführlich über diese Fragen im Kapitel „Farbe“ zu handeln haben, da es im wesentlichen Mittel der Farbengebung sind, auf die es hier ankommt; auch ist nicht so sehr die Behandlung der einzelnen Fläche entscheidend, als vielmehr die Beziehung, in der die farbige Behandlung einer einzelnen Fläche zu den übrigen Farben des Bildes steht. Es wird dann auch klar werden, inwiefern bei aller Lebhaftigkeit der Raumwirkung dennoch das farbige Flächenbild eine solche Bedeutung haben konnte. In den Werken des Tintoretto wirkt alles einzelne – farbig gesehen – als Farbfläche und ordnet sich dadurch aufs leichteste einer farbig-flächigen Gesamtwirkung ein, während bei Rubens der Blick viel mehr auf der einzelnen Figur, vermöge ihrer durch die allmähliche Modellierung hergestellten Körperlichkeit, festgehalten wird. Es ist der Unterschied des Italieners, dem es vor allem um eine einheitliche dekorative Gesamterscheinung des Bildes zu tun ist, gegenüber dem Nordländer, der auf das einzelne der Erscheinung eine ganz andere Liebe, eine ganz andere Kraft verwendet. Der italienische Maler gestaltet das Ganze als einheitliches „Fernbild“, wo letzthin alles einzelne in der Gesamtwirkung untergeht. Wenn gelegentlich einzelne Motive vor den Bildrand heraustreten (wie im „Hieronymus und Andreas“ der Antichiesetta oder in der „Krankenheilung“ der Kirche S. Rocco), so wird dadurch die Fernbildauffassung nicht durchbrochen, die Einheitlichkeit der Gesamterscheinung bleibt gewahrt, denn jene vor den Rahmen heraustretenden Gegenstände sind nicht in wirklicher „Nahsicht“ gegeben.

Diejenigen beiden Maler, denen eine so besondere Bedeutung für die Entwicklung des Barock, gerade in der Malerei, in Italien zukommt: Correggio und Barocci, zeigen von denen des Tintoretto durchaus abweichende Prinzipien. Wenn Barocci im Bilde der „Stigmatisation des heiligen Franziskus“ (Uffizien) die Figur des Heiligen links in auffallender Größe im Vordergrund schräg in das Bild hineinlegt, so daß diese Figur eine größere Raumzone durchmißt, so ist dies an und für sich kein Motiv, das nicht auch bei Tintoretto vorkäme, im Gegenteil, wir finden in Tintorettos Werken eine große Anzahl von Figuren, die in ganz ähnlicher Weise vom Bühnenrand aus durch ihre Neigung nach innen in das Bild hineinführen. Was Barocci hier prinzipiell von dem venezianischen Maler unterscheidet, ist die Einseitigkeit des Motives. Dadurch, daß jener Figur nicht an der anderen Bildseite ein entsprechendes Gegenmotiv geboten ist, wird der Beschauer zu sehr auf jene Seite gezogen, es wird ihm jene Figur gewissermaßen als Standpunkt

aufgedrängt. In Tintorettos Werken haben ähnlich lebhaft ins Bild hineingeneigte Figuren immer irgendeine Art von Gegengewicht oder aber es wird durch die Gesamtkomposition ein Ausgleich hergestellt: in der „Mannalese", S. Rocco, ebenso wie in der „Überführung des Leichnams des heiligen Markus", Akademie, oder der „Madonna mit den hl. Cosmas und Damian", ebenda. Der Standpunkt des Beschauers erscheint nicht in das Bild hineinverlegt, wie dies in dem genannten Werk des Barocci oder schon in Bildern des Correggio der Fall ist, wo durch ähnlich auffallend einseitig angeordnete Figuren (z. B. die eigentümlich große Gestalt des Hirten in der „Heiligen Nacht", Dresden, oder die Figur des heiligen Hieronymus im „Tag" der Galerie in Parma) dem Beschauer ein links befindlicher Augenpunkt aufgedrängt wird. Man beachte, wie im Bilde der „Heiligen Nacht" die Verkürzungen bei den Beinen des Hirten ebenso wie bei den Figuren der Engel oben deutlich auf einen links unten liegenden Augenpunkt hinweisen.

In Tintorettos Werken ist von einer solch auffallend subjektiven Einseitigkeit des Augenpunktes keine Rede. Seine Bilder sind Visionen, aus unendlicher Ferne gesehen. Hierin liegt auch ein Unterschied zu Tizians Werken, die zwar aus durchaus einheitlicher, aber nicht aus solch bedeutender Distanz gesehen erscheinen: die Figuren im Vordergrund sind greifbar, dem Beschauer sehr nahestehend, die Bilddarstellung wirkt dadurch leibhafter.

Der visionäre Charakter der Darstellung kommt in Tintorettos Schöpfungen, insbesondere denen aus der späteren Zeit, namentlich auch darin zum Ausdruck, wie bei aller Lebhaftigkeit der Tiefenerscheinung doch keineswegs immer die Gestaltung des Raumes von naturalistischen Grundsätzen diktiert ist.

Faßt man etwa die Landschaft in der „Flucht nach Ägypten" in der Scuola di S. Rocco (Abb. 159–160) ins Auge, so ist der erste Eindruck die eigentümlich greifbare Nähe des Hintergrundes: wie dieser viel größer und mit bestimmteren Konturen, als es der Entfernung entsprechen würde, dargestellt erscheint. Ähnlich wie in der Natur entfernte Bergspitzen vor oder nach dem Regen aussehen, so eigentümlich greifbar nahe wirken oft in Tintorettos Bildern gerade die äußersten Fernen. Schon in der Kreuzigung der Scuola di S. Rocco sind einzelne Motive im Hintergrund auffallend groß stilisiert (Abb. 73 und 75). Doch bleibt den Erscheinungen trotz ihrer „Greifbarkeit" immer ein durchaus visionärer, zauberhafter Charakter bewahrt. Die Gegenstände im Hintergrunde sind groß stilisiert und mit starken Konturen umzogen, doch nicht etwa deutlich im einzelnen plastisch modelliert – nur Werke früherer Perioden zeigen eine eingehende zeichnerische Behandlung, die natürlich mit dem Stil der reifen Zeit, wie er hier charakterisiert ist, nicht das mindeste zu tun hat.

Die Vorliebe des Künstlers, die äußersten Fernen so nah erscheinen zu lassen, die Motive im Hintergrund so groß zu bilden, geht zu einem nicht geringen Teil sicherlich auch aus dem Bestreben hervor, die Kontinuität der Raumschichten in besonderem Maße zu steigern; es soll vermieden werden, daß der Hintergrund zu sehr vom Vordergrunde

sich ablöst. Darum auch die besondere Betonung des äußersten Grundes durch starkes Licht, die wir fast immer bei Tintoretto finden, und durch pastosen Farbauftrag – es wird alles getan, daß der Hintergrund nicht, wie dies so oft in Werken Florentiner und umbrischer Maler namentlich früherer Zeit zu beobachten ist, gegenüber den vorderen Plänen, gegenüber den Figuren zu sehr zurücktritt. Tintoretto folgt hier durchaus der venezianischen Tradition, wo immer die farbige Kontinuität der Raumschichten in erster Linie von den Künstlern angestrebt wurde, wo daher der lebhaft farbige Grund eine außerordentlich wichtige Rolle spielt.

Der Augenpunkt ist – wir werden noch weiter unten bei der Betrachtung der Perspektive darauf zu sprechen kommen – ungewöhnlich hoch gewählt; der besondere Grad von Übersichtlichkeit und Klarheit des Raumes, der hierdurch erreicht wird, erscheint nicht selten noch dadurch gesteigert, daß die Szene in mehreren Zonen und Etagen sich aufbaut, so daß man oft geradezu von einer Übereinanderstaffelung der Figuren sprechen darf. Nach diesem Prinzip ist das Terrain gestaltet in Bildern früherer und mittlerer Zeit („Anbetung des goldenen Kalbes"), ebenso wie in Spätwerken („Mannalese", S. Giorgio), und das Äußerste in dieser Richtung bedeutet der eigentümliche Aufbau in zwei Stockwerken, wie ihn die Szene in der „Anbetung der Hirten" (Scuola di S. Rocco; Abb. 122) zeigt. Eine ähnliche, wenn auch nicht in diesem Extrem durchgeführte Tendenz zu einer Übereinanderstaffelung der Figuren finden wir in zahlreichen anderen Bildern der Scuola (der „Erweckung des Lazarus", der „Anbetung der Könige", dem „Wunder der Brote und Fische"), ebenso auch in der Schleißheimer Kreuzigung und der „Madonna mit den heiligen Cosmas und Damian".

Indes ist der Meister über die in den Werken seiner früheren und mittleren Periode hervortretenden Tendenzen zu einer äußerst intensiven, gleichzeitig aber in altvenezianischem Sinne ruhigen und klaren Raumwirkung in seiner letzten Zeit weit hinausgegangen.

Die ersten Ansätze zu einer ganz neuen Einstellung gegenüber dem Raumproblem bemerken wir in jener schon früher erwähnten Querlegung der Figuren: im Bilde „Christus bei Maria und Martha" in München (Abb. 101), im „Michael" der Dresdener Galerie, im „Sündenfall" von S. Rocco sind die Achsen der Figuren und damit die Flächen, von denen die Figuren gebildet werden, gegenüber der idealen Vorderebene des Bildes so vollkommen verschoben, daß das gewohnte System des Raumes, dessen Koordinaten in der Sehebene liegen oder zu derselben senkrecht stehen, fast völlig aufgehoben scheint. Der Beschauer selbst glaubt sich in einer Drehung zu befinden, man wird unwillkürlich an die Illusionswirkung des sogenannten „Teufelsrades" erinnert.

Im Berliner Bilde „Luna und die Horen", im „Michael" in Dresden, in der „Auferweckung des Lazarus" der Scuola di S. Rocco ist die Wirkung noch gemäßigt, sie scheint wesentlich gesteigert im Bilde der Münchener Pinakothek „Christus bei Maria und Martha" oder im „Sündenfall" in S. Rocco. Besonders bezeichnend hierfür ist auch die

Komposition der „Mannalese“ in S. Giorgio: man betrachte nur die Seherin links im Vordergrund, wie sie in einer durchaus unnatürlichen Weise nach hinten geneigt erscheint. Die Verschiebung der Achsen gegeneinander ist hier eine besonders mannigfaltige, der eigentümlich phantastisch-unwirkliche Charakter des Bildes hat nicht in letzter Linie hierin seinen Grund. In äußerster Konsequenz, aber in einer, im Vergleich zur „Mannalese“ weniger freien, mehr gewaltsamen Weise zeigt sich dasselbe System der Verschiebung der Flächen endlich im „Martyrium der hl. Cosmas und Damian“ in S. Giorgio maggiore (Abb. 196).

Es handelt sich hier um etwas völlig Neues, um eine Durchbrechung aller gewohnten Prinzipien der Bildgestaltung. Es ist nicht mehr der Raum, wie wir ihn zu sehen gewohnt sind, alle herkömmlichen räumlichen Begriffe scheinen aufgehoben.

Schon in jener eigentümlichen Nähe und Greifbarkeit des Hintergrundes kündigt sich eine ganz neue Auffassung des Raumproblems an – es liegt hierin nicht annähernd jene Phantastik des Eindrucks, wie sie durch die Verschiebung der Achsen zustande kommt, gleichwohl aber verspürt man auch hier gelegentlich etwas von einer Umkehrung des natürlichen Eindrucks.

Wenn dann in einem Spätwerk wie dem „Raub der Helena“ im Prado (Abb. 194), entgegen allen in den früheren Bildern des Meisters selbst hervortretenden Tendenzen, die Hauptfiguren durchweg im Vordergrunde stehen und dem Beschauer nur durch das Netz der Schiffsmaste hindurch der Blick in ein unendliches Farbenmeer sich öffnet, wo der Entfernung, die die im Hintergrund befindlichen Gegenstände vom Beschauer haben, gar keine Bedeutung mehr zukommt, so ist dies kein Zurückkehren zu einer primitiven Entwicklungsstufe.

Von der Kreuzigung im Albergo oder der „Hochzeit zu Kana“, wo der Raum aufs klarste in allen Teilen verdeutlicht erschien, wo jede Entfernung genau meßbar war, bis zu den Bildern der Spätzeit hat eine außerordentliche Entwicklung stattgefunden.

In der „Hochzeit zu Kana“ war alles Gewicht gelegt auf die eindrucksvolle und klare Darstellung des begrenzten Raumes, jetzt ist es die Unendlichkeit selbst, die im Bilde eingefangen wird. Moses, im Bilde der „Feuersäule“ (Scuola di S. Rocco; Abb. 115) scheint alle nur vorstellbaren Sphären der Erdennähe mit der Drehung seines Körpers, mit dem Gestus seines linken Armes zu durchmessen, hinter ihm öffnet sich die Unendlichkeit. Es sind kosmische Wirkungen höchster Art, wie sie erst später, bei Rembrandt, wiederkehren.

Ein so geheimnisvolles Bild wie die „Mannalese“ von S. Giorgio maggiore läßt sich mit den gewohnten Worten „Fläche“ und „Tiefe“ nicht fassen. Wir sprechen hier von der Wirkung eines Teppichs, eines Gobelins, einer dekorativen Fläche, aber diese Fläche ist keine Ebene im eigentlichen Sinne, sondern steht jenseits der herkömmlichen Begriffe von Fläche und Tiefe.

Der „Raum“ im gewohnten Sinne wird in den Bildern der letzten Zeit nicht selten offensichtlich verunklärt. Handelt es sich um die Darstellung eines bescheidenen Ge-

maches – im „Abendmahl“ von S. Giorgio maggiore – dann ist es schon der Chor der herabschwebenden Engel, der die Erscheinung des Raumes so unwirklich wie nur möglich macht: der Raum wird ins Endlose erweitert – wobei „Endlosigkeit“ nicht unermeßliche Entfernung, sondern die Aufhebung aller räumlichen Grenzen und Begriffe überhaupt bedeutet, das Hineintragen des Göttlichen, der über alle menschlichen Vorstellungen hinausgehenden Unendlichkeit in die Bilderscheinung.
Wie schließlich in den Bildern der letzten Zeit die Flächen selbst sich aufzulösen beginnen und der frei im Raum schwebende Körper an Stelle des von Linien, von klar umschriebenen Flächen begrenzten Gegenstandes tritt, haben wir schon im vorigen Kapitel an einem Vergleich des „Martyriums der hl. Cosmas und Damian“ in S. Giorgio und des „Michael“ in Dresden mit der Madonna di S. Cosma e Damiano in der Akademie von Venedig gezeigt. In den spätesten Werken scheint der Körper viel mehr frei im Raum zu schweben wie ein Kristall. Wir finden hier eine höchst eigentümliche Verbindung von fester, künstlich-stereometrischer Struktur des Gesamtbildaufbaues mit malerisch-fließender Haltung. Besonders künstlich, artifiziell gestaltet den Eindruck jene eigentümliche, auffallende Verschiebung der Flächen, von der oben die Rede war.

* * *

Nicht nur die Gesamtkomposition, auch die Behandlung alles Einzelnen in Tintorettos Werken ist so eigenartig, so abweichend von allem Herkömmlichen, daß es notwendig erscheint, auch auf die Behandlung der *einzelnen Motive* noch näher einzugehen.
Durchaus im Mittelpunkt des Interesses steht die Bildung der *menschlichen Gestalt*. Immer wieder, in allen Lagen, in allen Bewegungen hat Tintoretto die menschliche Figur wiedergegeben, es gibt kaum eine Stellung, kaum eine Bewegungsmöglichkeit, die der Meister nicht festgehalten hätte. Eine so überragende Bedeutung der menschlichen Gestalt in Tintorettos Schaffen nun auch zukommt, – von allen Malern des 16. Jahrhunderts kann nur Michelangelo daneben genannt werden – so zeigt doch nichts deutlicher als eben ein Vergleich mit Michelangelo, in welch ganz anderem Sinne der venezianische Maler die menschliche Figur aufgefaßt hat. Schon ein flüchtiger Blick auf Tintorettos Bilder läßt deutlich erkennen, daß die menschliche Gestalt hier nicht annähernd in dem gleichen Grade durchgebildet ist, daß es oft vielmehr nur ankommt auf die Darstellung der Funktion, der Bewegung im allgemeinen als auf die Deutlichkeit der plastischen Form im einzelnen, daß nicht selten der Umriß der Figur und die Beziehungen der Figuren zueinander und zum Gesamtbild die Hauptbedeutung haben. Aber auch die Darstellung der Funktion, der Bewegung der einzelnen Figur hat doch oft nicht ganz diejenige Ausdruckskraft, die wir in den Werken des Michelangelo so sehr bewundern. Eine außerordentliche Tiefe des Ausdrucks hat Michelangelo in die Aktion der einzelnen Figur hineingelegt; die Bewegung ist nicht lebhafter als bei Tintoretto – wir haben schon oben

davon gesprochen –, aber man empfindet mit einer ganz anderen Stärke, daß es schwer lastende Massen sind, die in Bewegung gesetzt werden. Die Beziehung, die zwischen der Aktion der Figur und ihrem Willen besteht, kommt lebhafter zum Ausdruck, eine ganz andere Leidenschaftlichkeit scheint sich hier auszusprechen, die Bewegung wirkt unendlich bedeutungsvoller. Es handelt sich bei Michelangelo nicht nur um ein allgemeines Gegeneinanderspielen lebhaft bewegter Figuren: jede einzelne Gestalt erscheint in ihrer Handlung als Träger einer Idee, eines bedeutungsvollen Inhalts. Alles ist auf den Ausdruck der menschlichen Gestalt konzentriert, alle anderen Faktoren, Farbe und Licht, die bei Tintoretto eine so große Rolle spielen, erscheinen bedeutungslos neben dem, was in der Bildung der menschlichen Gestalt sich ausspricht. So ist es denn natürlich, daß die anatomische Gestaltung, die Muskulatur der Körper bei dem venezianischen Maler keineswegs die gleiche Durchbildung erfahren hat wie bei Michelangelo, ja daß im Laufe der Entwicklung das Interesse für die anatomische Durchbildung ein nicht unmerklich geringeres wird.

Dies läßt eine Betrachtung der männlichen Aktfigur bei Tintoretto mit aller Deutlichkeit erkennen. Eine Gestalt wie die des Haman (in „Esther und Ahasver“ an der Sixtinischen Decke), die so sichtlich aus Freude an der Konstruktion eines nackten Körpers geschaffen ist, wird man in den Bildern aus Tintorettos reifer Zeit vergeblich suchen. Viel mehr als die Spätwerke zeigen die früheren Bilder den männlichen Akt in starken Verkürzungen und mit eingehend durchgebildeter Muskulatur: die „Ehebrecherin“ in Dresden, das Markuswunder, die frühe Judith und Holofernesdarstellung im Prado, „Kain und Abel“ (Akademie), der hl. Hieronymus (Antichiesetta), die „Erscheinung des Markus“ (Brera). Noch in den 70er Jahren gibt es zahlreiche Werke, in denen der männliche Akt eine ins einzelne gehende Durchbildung erfahren hat, wie die Rückenfigur in der „Vulkanschmiede“ des Anticollegio oder der Jonas der Scuola di S. Rocco – aber an der gleichen Decke der Scuola finden sich Bilder wie das „Wunder am Felsenquell“, wo in einer ganz auffallenden Weise Akte vermieden und der besondere Reiz in der malerischen Behandlung lebhaft bewegter Gewandfiguren gesucht ist. In gleichem Sinne erscheint es bemerkenswert, wieviel weniger – obwohl das Thema den Unterschied nicht erklärt – nackte männliche Figuren etwa die „Mannalese“ von S. Giorgio enthält als die „Anbetung des goldenen Kalbes“ von S. Maria dell' Orto: Moses ist das eine Mal fast nackt, das andere Mal bekleidet dargestellt, und mit welch ganz anderer Deutlichkeit ist in dem früheren Werk die Bildung der Muskeln wiedergegeben! Wie sehr das Interesse des Meisters für Verkürzungen in den Spätwerken abgenommen hat, sieht man auch in jenen Schöpfungen der Spätzeit, in denen das Thema eine Anzahl nackter Körper unbedingt erforderte, wie im „Martyrium des Cosmas und Damian“ in S. Giorgio maggiore (Abb. 196), wo die Akte vielmehr in breiten Farbflächen gegeben sind. Auch in der späten Darstellung des „Sündenfalles“ (S. Rocco) sieht man deutlich, wie jetzt im Gegensatz zu dem frühen Bilde des gleichen Gegenstandes (in der Akademie) viel mehr

das Spiel des Lichtes auf den breiten Farbflächen den Maler beschäftigt. Aus diesem Interesse, nicht so sehr die Muskelbildung, als vielmehr farbige und Oberflächenreize wiederzugeben, erklärt sich auch die auffallende Vorliebe des Meisters für Greisenakte. Michelangelo hatte gerade den kräftigen Jünglingskörper so oft dargestellt, an dem er das Spiel der Muskeln am deutlichsten zeigen konnte, in Tintorettos Werken begegnet man viel seltener einem jugendlichen männlichen Akt. Im „Jüngsten Gericht" von S. Maria dell' Orto: wieviel junge Frauen und Greise, während es an Jünglingskörpern vollkommen fehlt; immer kehren diese Darstellungen der braunen faltigen Haut alter Männer wieder: in S. Marziliano, Kirche S. Rocco (Krankenheilung), der Antichiesetta, der Scuola di S. Rocco (Jonas). Junge Frauen und Alte sind es auch, die auf den Stufen im „Tempelgang" (S. Maria dell' Orto) lagern.

Was den Meister in der späteren Zeit nicht selten in erster Linie darzustellen anzog, war der Kontrast des blühenden Fleisches junger Frauen zu der dunkel getönten braunen, oft fast schwärzlichen Haut der Greise, nicht so sehr die Wiedergabe kräftig gespannter Muskulatur. In Frühwerken und den Bildern der Übergangsperiode war das anders. Ein Meisterstück anatomischer Durchbildung ist, in der „Anbetung des Kalbes", der in den aufgehäuften Schmuck Hineingreifende im Vordergrund, oder der vorderste der Träger in der Mitte. Die Figur des Moses selbst mit den emporgeworfenen Armen erscheint mit einer fast übertriebenen Wiedergabe der einzelnen Muskeln – man beachte die Spannung des großen Brustmuskels – gezeichnet. Parallel mit diesem Interesse an der anatomischen Ausgestaltung geht die außerordentlich kräftige Bildung, die der menschlichen Figur in zahlreichen Werken gerade der mittleren Zeit überhaupt zuteil wird. Der menschliche Körper hat einen fast übermäßig schweren, kräftigen, massiven Bau, gelegentlich etwas geradezu Gladiatorenhaftes, was sich ähnlich eben nur bei Michelangelo – in zahlreichen Figuren des „Jüngsten Gerichts" oder der Fresken in der paulinischen Kapelle – wiederfindet. Aber nun vergleiche man mit der Figur des ersten Trägers in der „Anbetung des goldenen Kalbes", deren Erscheinung geradezu an die eines Löwenbändigers denken läßt, die wesentlich später entstandene Darstellung des „Simson" in der Scuola di S. Rocco (Abb. 121) – wo doch der Gegenstand eine gerade so kräftige Bildung gefordert hätte –, wie beinahe zierlich, graziös, spielerisch erscheint die Figur in diesem Werk vom Ende der 70er Jahre.

Einen solchen Grad von spielerisch-zarter Eleganz, wie ihn der „Simson" der Scuola di S. Rocco zeigt, wird man, bei einem derartigen Vorwurfe, sicherlich auch unter den Werken der späteren Zeit nur selten finden. In den siebziger und achtziger Jahren hat der Meister den männlichen Körper meist noch außerordentlich kräftig und muskulös dargestellt – man denke an die Figuren der beiden Evangelisten im Berliner Madonnenbilde (Abb. 145) oder in der „Ehernen Schlange" (S. Rocco), und in den sechziger Jahren findet sich gelegentlich dort, wo der Gegenstand eine solche Gestaltung besonders nahelegt, eine fast übertriebene Wiedergabe der Muskulatur: in der Figur des Henkers,

der den Nagel am Kreuz Christi einschlägt (in der Kreuzigung des Albergo). Aber gerade hier sieht man, wie das Interesse des Künstlers, abgesehen von Bewegungs- und Funktionsdarstellung, schon in höchstem Maße auf Entfaltung von Reizen der Farb- und Lichtwirkung ausgeht: der eine der Schächer, der gerade an das Kreuz geheftet wird, ist nackt und in Verkürzung, vom Rücken gesehen, und sicherlich tritt seine Muskelbildung noch deutlich hervor, viel lebhafter aber spricht sein Umriß und die braune, fast schwärzliche Farbfläche. In den Spätwerken vollends spielt die Aktzeichnung als solche, von seltenen Ausnahmen abgesehen, gar keine Rolle mehr. Oft macht es gar keinen Unterschied, ob ein Akt oder eine Gewandfigur dargestellt ist; die Akte erscheinen gelegentlich so dunkel, daß sie für bekleidet gehalten werden könnten. Man bemerkt erst bei genauem Zusehen einen Unterschied. So sehr interessiert den Künstler nur das allgemeine der Bewegung, die Funktion. In der „Taufe Christi" (S. Rocco) – um ein Beispiel herauszugreifen – ist die Durchbildung der Akte völlig belanglos, aller Ausdruck liegt in der Silhouette und in den Beziehungen der verschiedenen Figuren zueinander.

Die Wiedergabe der Funktion aber ist von einer Sicherheit und Prägnanz, die immer wieder aufs neue in Erstaunen setzt. Die in großer Zahl erhaltenen Aktstudien des Meisters liefern uns die Erklärung: für jede Figur seiner Bilder, sowohl für Akte als für bekleidete Figuren, hat der Meister vorher nach dem Modell Zeichnungen entworfen. Die Darstellung der Funktion würde niemals diesen Grad von Sicherheit besitzen können, wenn sie nicht durch eine vorangegangene Studie mit größter Exaktheit festgelegt wäre. Auf Einzelheiten der Durchbildung des menschlichen Körpers wird dabei naturgemäß verzichtet, der Künstler begnügt sich damit, nur die Silhouette mit wenigen Strichen zu geben, denen aber die größte Kraft des Ausdrucks der Funktion innewohnt (vgl. Abb. 202–208). In diesen Entwürfen zeigt sich die Kunst des Meisters in ihrer höchsten Kraft und Vollendung. Interessant ist auch – und es stimmt durchaus zu unseren früheren Beobachtungen –, daß der Künstler auch für bekleidete Figuren zunächst Aktstudien entworfen hat, und ferner, daß, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auch für weibliche Figuren männliche Modelle gedient haben[3]. Dies bestätigt eine Betrachtung der weiblichen Aktfigur, die fast immer eine ausgesprochen kräftige, männliche Bildung zeigt. Der Künstler vermeidet im allgemeinen den in der venezianischen Malerei des Cinquecento traditionellen weiblichen Typus mit den vollen runden Armen und bevorzugt einen muskulöseren, kräftigen Körperbau, wie er sich am schönsten in den Frauengestalten des Anticollegio oder im Bethlehemitischen Kindermord von S. Rocco findet (Abb. 156). Bemerkenswert ist jedoch, daß Bilder der Frühzeit, vor allem eine Anzahl von skizzenhaft ausgeführten Werken früherer Perioden, endlich auch einige Schöpfungen der letzten Zeit auffallend schlanke, ja gelegentlich fast zarte Frauengestalten zeigen: die „Leda" der Uffizien, die Susanna und die Frau des Potiphar im Prado und die Katharina in der „Geißelung" (Abb. 191). Weibliche Akte dieser Art stehen in der venezianischen Malerei dieser Zeit fast einzigartig da.

Eine der reizvollsten Bildungen ist die „Danae“ in Lyon (Abb. 40), nicht weichlich wie die Susanna der Pradoskizze, und höchst anziehend durch die Künstlichkeit wie Grazie der Haltung. Neben der Zierlichkeit dieser Figur erscheint die Susanna des Louvre in ihrer massiven und (dies ist für die Entstehungszeit des Bildes, die Periode des ersten überwiegenden Einflusses Michelangelos, ungemein charakteristisch) statuarischen Bildung als machtvolle Plastik.

Merkwürdig aber für den Zeitgeschmack, vielleicht noch mehr indes für die Persönlichkeit des Meisters charakteristisch ist es, daß er, trotz all seines Sinnes für Grazie, der Kinderdarstellung so wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat. Kinder jüngsten Alters finden sich überhaupt in kaum einem Werke Tintorettos, fast immer begegnen wir den schon ein wenig herangewachsenen – auch das Christuskind ist nicht so jung dargestellt, wie es zu erwarten wäre, und die Engel vollends zeigen oft kaum mehr eine Spur von wirklich kindlicher Bildung. Wie außerordentlich machtvoll erscheint der Engel in der „Madonna mit Heiligen“ der Akademie, und Isaak im „Opfer Abrahams“, den Tizian, im Deckenbild von S. Maria della Salute, als einen zarten Knaben gebildet hat, ist von Tintoretto in dem Bilde der Scuola di S. Rocco als ein vollkommen Erwachsener dargestellt, mit einer geradezu massigen Bildung der Glieder. Welch außerordentlich reizvolle Gestaltungen der Kinder finden wir bei Tizian, nicht nur in jenem Deckenbild der Salute!

Überblickt man die Bildung des menschlichen Körpers im ganzen, die Haltung der Figuren – so tritt neben dem Interesse an der Darstellung der Bewegung, der Funktion, immer wieder das allgemeine Prinzip einer äußerst kunstvollen, artifiziellen Gestaltung als das bestimmende hervor.

In der Frühzeit zeigt sich die Haltung und Bildung der Figur von Parmigianino beeinflußt. Die in zahlreichen Bildern so auffallende übermäßig schlanke Bildung der Figuren mit den kleinen Köpfen (extreme Beispiele sind der Hohepriester im „Tempelgang“ von S. Maria dell' Orto oder zahlreiche Figuren aus der Ursuladarstellung im Ospedale) ist sicherlich zu einem Teil dem Einfluß des Parmigianino zu verdanken – weder Michelangelo noch die früheren Venezianer, weder Tizian noch Palma oder Bonifazio konnten Tintoretto zu derartigen Bildungen inspirieren. Aber nicht nur Werke früherer Zeit, sondern ebenso auch zahlreiche spätere Bilder wie die „Auferweckung des Lazarus“ in Lübeck oder der Zyklus mit Legenden der hl. Katharina, weisen die überaus schlanken Proportionen auf: man betrachte nur die Figur der Katharina in der „Aufforderung zum Götzendienst“ (Abb. 189) oder in der „Disputation“ (Abb. 188). Nächst der Frühzeit scheinen es insbesondere die 70er und 80er Jahre zu sein, in denen der Meister dem schlanken Körperideal huldigte. Der Einfluß des Parmigianino (der bei Tintoretto nie einen bestimmten Grad überschritten hat) kann hierfür nicht allein verantwortlich gemacht werden[4].

Eine Schönheitstendenz, nicht eine realistische Absicht ist es immer gewesen, die den Künstler bei der Erfindung seiner Figuren geleitet hat. Eine Gruppe, wie die der

würfelnden Soldaten in der Kreuzigung der Akademie in ihrer ein wenig zufälligen und naturalistischen Art bestätigt durchaus die Datierung dieses Bildes in eine noch verhältnismäßig frühe Zeit. Wie über die Grenzen alles Natürlichen, ja alles überhaupt Möglichen hinaus, einzig einer künstlerischen Absicht zuliebe, die Drehungen der Körper gesteigert werden, tritt in einem Werk der allerletzten Zeit, im Abendmahl von S. Giorgio, am deutlichsten zutage: eine Figur wie die des Küchenmeisters ganz rechts ist in ihrer künstlichen Drehung als solche vollkommen unmöglich; schon in der „Darstellung im Tempel" der Akademie begegnet man einer ähnlichen Figur (der Frau rechts im Vordergrund). Durchaus unglaubhaft wirkt auch in der „Vulkanschmiede" des Anticollegio die Haltung des Mannes mit dem Hammer ganz links: es ist nicht einzusehen, wie er einer derartigen Beschäftigung obliegen und gleichzeitig solch künstliche Drehung des Körpers vollziehen kann. Ob er sitzt, kniet oder steht, bleibt ebenfalls unklar. Rätselhaft erscheint auch die Madonnenfigur in der „Anbetung der Könige" (Scuola di S. Rocco), man erwartet ein ruhiges Sitzen und findet eine Gestalt, die wie von der Seite heranschwebt, wobei ihre Körperachse einen spitzen Winkel zur Bodenfläche bildet. Mit Recht ist von der Figur der Mutter mit ihrem Kinde im „Markuswunder" behauptet worden, sie erscheine – im Gegensatz zu Michelangelo – durchaus unglaubhaft und habe die Wirkung einer künstlich gestellten Pose; man darf aber nicht vergessen, daß die Wirkung hier nur darum eine so auffallende, posierende ist, weil es sich um ein Frühwerk handelt, in dem die Gesamtkomposition und die Bildung aller übrigen Figuren noch nicht durchgehends jenen Grad von artifizieller Gestaltung angenommen hat wie in einem Bilde der reifen Zeit, wo infolge der antinaturalistischen Gesamtordnung eine *einzelne* Figur in ihrer unnatürlichen Haltung viel weniger als solche sich bemerkbar macht.

Figuren in äußerstem Kontrapost bei lebhaftester Bewegung kehren bei Tintoretto in allen Perioden seines Schaffens wieder. Zahlreiche Gestalten in den Bildern der reifen Zeit, insbesondere aus jener Periode des „musikalischen Stiles" zeigen eine unerhörte Biegsamkeit in allen Gelenken, charakteristisch dafür ist etwa die sich als Silhouette scharf gegen den Hintergrund abhebende männliche Figur rechts neben Christus in der „Auferweckung des Lazarus" in Lübeck. In den früheren Werken erscheint der Kontrapost m allgemeinen gewaltsamer, statuarischer. Ein Bild wie die „Anbetung des goldenen Kalbes" in S. Maria dell' Orto hat den größten Reichtum an Figuren in kontrapositorischen und doch statuarischen Haltungen. Vielfach erscheint in den Bildern der früheren und der Übergangszeit der Kontrapost gerade darum schwerer, weil die Bewegung nicht ganz die gleiche Lebhaftigkeit besitzt wie in den Spätwerken. Einer Sitzfigur hat der Meister in den Bildern der Spätzeit durch die Gegensätze der Wendungen von Kopf, Oberkörper und Gliedern das Äußerste von Bewegung mitgeteilt; es gibt nichts, was in dieser Hinsicht die Madonna in der „Verkündigung" der Scuola di S. Rocco überträfe. Ein Lieblingsmotiv der späteren Zeit ist die Rückenfigur des stehenden Mannes, der den linken Arm aufwärts, den rechten ein wenig gesenkt hält, dabei Körper und Kopf ein wenig nach

rechts bildeinwärts neigt und gleichzeitig eine Schreitbewegung ausführt: wir finden diese Gestalt in der „Mannalese“ von S. Rocco (die rechte Eckfigur) und im „Quellwunder“ (ebenda; die große Gestalt des eine Schale Haltenden links im Vordergrund), mit geringer Veränderung – der Kopf folgt der Richtung des emporgerenkten Armes – auch in der „Anbetung der Hirten“ von S. Rocco (die auch farbig so auffallende Figur des Hirten links), endlich am eindrucksvollsten im „Durchzug durch das rote Meer“ (ebenda; Abb. 115).

Besonders originell ist der Meister in der Erfindung schwebender, fliegender und herabstürzender Figuren. Die Bildung der horizontal hereinschwebenden Figur zeigt den Künstler freilich noch deutlich von Michelangelo beeinflußt: die Gruppe Gottvaters mit Engeln in der „Verklärung des Rochus“ in der Scuola di S. Rocco scheint aus Michelangelos Deckenfresko der Sixtina so genau übernommen, wie wir dies bei Tintoretto sonst kaum wieder beobachten. Die Erfindung der vornüber, mit dem Kopf nach unten stürzenden Figur ist indes durchaus das Eigentum des venezianischen Meisters – Michelangelo gibt eine derartige Figur nur ein einziges Mal in der „Bekehrung Pauli“ der paulinischen Kapelle, und die Haltung der Figur ist hier eine ganz andere als in Tintorettos „Markuswunder“ oder „Agneswunder“. Derartige Schöpfungen haben den größten Einfluß auf die Zeitgenossen und die Künstler der folgenden Zeit ausgeübt. Tizian scheut sich nicht, in seinem „Perseus und Andromeda“ der Wallace-Collection die Figur des von links oben herabschwebenden Engels aus dem „Agneswunder“ Tintorettos fast wörtlich zu übernehmen, ähnlich wie später Barocci in seinem 1584 entstandenen „Martyrium des hl. Vitalis“[5]. Auch Künstler wie Annibale Carracci zeigen sich aufs deutlichste von derartigen Erfindungen Tintorettos inspiriert, man vergleiche etwa Annibale Carraccis „Merkur und Paris“ (Rom, Palazzo Farnese).

Wie sehr die Absicht des Meisters immer auf die Wiedergabe lebhafter Bewegung gerichtet war, wie sehr viel mehr ihm überhaupt die Darstellung der Funktion am Herzen lag als Klarheit und Exaktheit der plastischen Form, erkennt man am deutlichsten in den Zeichnungen. In den der reiferen Zeit angehörenden Studien gibt kein Kontur, keine Linie einen Muskel, ein Glied des Körpers mit auch nur annähernder Genauigkeit wieder, der Körperumriß ist mit wenigen, vibrierenden Strichen – in Abbreviaturen – gezeichnet, und dennoch, vielleicht gerade darum, entsteht ein Bewegungseindruck von schlagender Überzeugungskraft.

Die Zeichnungen der reifen Zeit des Meisters reproduzieren keineswegs (wie dies noch Tizian getan hatte) die tatsächlich vorhandenen Formen und Umrisse der Körper, sondern geben eine malerische Abbreviatur in kurzen, voneinander absetzenden Stichen (vgl. Abb. 206–208).

Tintoretto hat eine geradezu unbegreifliche Kenntnis der menschlichen Figur besessen. Es gibt aus seiner letzten Schaffensperiode Zeichnungen, die den menschlichen Körper in einer Ansicht wiedergeben – aus der Vogelperspektive – wie sie nur in der Phantasie

des Künstlers entstehen, wie sie wohl kaum auf Studien nach dem lebenden Modell zurückgehen konnten. Man erinnert sich hier der Nachrichten der Biographen, die erzählen, der Meister habe in seiner Jugend nach Gipsmodellen gezeichnet, die er in künstlichen Stellungen an den Balken der Decke aufhängte.
Mannigfaltigkeit, Reichtum und Stärke der Bewegung nehmen wie in den Zeichnungen, so auch in den Gemälden im Laufe der Entwicklung immer mehr zu. Bilder wie die „Mannalese“ der Scuola di S. Rocco zeigen das Äußerste an Mannigfaltigkeit der Stellungen wie an Heftigkeit der Bewegung. Nicht als ob es in den Bildern dieser Zeit nicht auch Gestalten von ruhiger Haltung gäbe; geradezu ein Lieblingsmotiv Tintorettos ist die ruhig gelagerte Figur, einem antiken Flußgott vergleichbar, wie wir sie im Abendmahl von S. Rocco (links im Proszenium) oder in der „Brotverteilung des Elisa“ (rechts im Hintergrund), ähnlich auch in der Figur der Madonna der „Kreuzigung“ von S. Cassiano finden. Man betrachte schließlich das mittlere Deckenbild der Sala delle quattro Porte mit seinen ganz antikisch gebildeten Figuren und der eigentümlich gelockerten Gesamtanordnung, um zu erkennen, daß Tintoretto auch einmal völlig als Klassizist erscheinen konnte. Im ganzen aber sind die Beziehungen zur Antike gering – mag man sich auch gelegentlich wie bei der prachtvollen Gruppe der Mutter mit ihrem Kinde in der linken oberen Bildecke im „Bethlehemitischen Kindermord“ (Abb. 156) an großartige Bildungen der hellenistischen Kunst wie die „Nike von Samothrake“ erinnert fühlen; die Stellung der Figuren ist eine zu künstliche, komplizierte, als daß von irgendeinem engeren Verhältnis zu antiken Bildungen gesprochen werden könnte. In dieser Hinsicht steht Michelangelo der Antike durch seine – in den Bildern der sixtinischen Kapelle – bei aller Kompliziertheit doch wesentlich größere Klarheit, Einfachheit und Tektonik der Gesamthaltung sehr viel näher. Nur darin könnte eine Verwandtschaft zwischen Tintoretto und der Antike gefunden werden, daß hier wie dort der Ausdruck nicht so sehr im Gesicht als vielmehr nur im Umriß der Figur, in der Silhouette enthalten scheint.
Die *Kopfbildung* ist eine merkwürdig allgemeine, selten prägen sich stark individuelle Züge im einzelnen Kopfe aus. Es wirkt oft höchst einförmig, wie im selben Bilde immer die gleichen Köpfe mit einem stereotypen keineswegs sehr lebhaft sprechenden Ausdruck nebeneinander gesetzt sind. In der „Anbetung der Hirten“ der Scuola di S. Rocco gehen die Figuren der beiden Frauen (in der linken oberen Gruppe) nicht nur in der Gesamthaltung vollkommen parallel, sondern ebenso auch im Ausdruck und in der Gesichtsbildung. Bei einer genaueren Betrachtung findet man allerdings, daß in Wirklichkeit keineswegs überall der gleiche Kopftypus wiederkehrt, daß sogar eine nicht ganz unbeträchtliche Mannigfaltigkeit der Charakteristik besteht: die „hl. Justina“ (mit den drei Tesorieri, Akademie) zeigt eine längliche Gesichtsbildung und ausgesprochen derbe, männliche Züge gegenüber dem viel weicheren, runderen Typus der „Madonna mit Kind und vier Senatoren“ (Akademie), und in der „Danae“ (Lyon) erscheint die Dienerin deutlich als solche charakterisiert durch eine gröbere Kopfbildung im Gegensatz zu dem

ungleich feineren, edleren Gesichtsschnitt der Danae. Ungewöhnlich individuell gestaltet ist die Ehebrecherin der Sammlung Lanz (Abb. 23). In Jugendwerken beobachtet man im allgemeinen eine sehr viel feinere und schmälere Bildung des Gesichts als in den Schöpfungen der mittleren Zeit: charakteristisch dafür ist die Leda der Uffizien (Abb. 3), die Judith der früheren Holofernesdarstellung (Abb. 4) und vor allem die „Ursula" im Ospedale zu Venedig mit ihrer Fülle reizvoller, zarter Frauenköpfe (Abb. 18). Werke der mittleren Periode, schon vom Anfang der 50er Jahre ab, zeigen viel allgemeinere, oft ein wenig grobe Typen, während in späteren Werken gelegentlich wieder eine sehr viel edlere Bildung des Gesichts zu finden ist. Die Susanna der Pradoskizze hat eine stumpfe, breite Nase und die Königstochter auf dem Bilde der Antichiesetta wirkt ebenso bäuerisch wie die auf den Stufen lagernden Frauen im „Tempelgang" von S. Maria dell' Orto. Man halte dagegen die klassisch-edlen Frauenköpfe aus dem „Traum Jakobs von der Himmelsleiter" (die Engel), aus dem Abendmahl von S. Rocco (die Figuren im Vordergrund) oder dem Anticollegio mit den geraden, in scharfem Winkel am Brauenbogen ansetzenden Linien der Nasen. Während die Jugendwerke einen länglich-ovalen Gesichtsschnitt bevorzugen, kehrt in den Spätwerken fast regelmäßig der breite Schädelbau mit den tiefliegenden Augen und geraden Nasen wieder – eine Bildung, die sich durch die Schärfe des Gesichtsschnitts von dem breiten und weichen Frauenideal des Tizian und Palma durchaus unterscheidet. Daß die Gestaltungsweise bei Tintoretto (von einzelnen Frühwerken abgesehen) eine im ganzen etwas schematische ist, darf nicht verkannt werden; Frauentypen Tizians, die eine oberflächliche Ähnlichkeit mit denen des Tintoretto haben, wie der Kopf der den Bogen spannenden Grazie in Tizians Spätwerk der Galerie Borghese, wirken doch unendlich reizvoller wegen des geringeren Schematismus der Ausführung: wie hier etwa die Verbindung von Augenbrauen und Nasenlinie nicht einfach durch eine rund ausgeschwungene Linie hergestellt wird, sondern wie die Linie absetzt und ein kurzer Strich den Brauenrand bildet: dies alles ist von einer Feinheit der Ausführung, der gegenüber Tintorettos Art schematisch und gelegentlich sogar ein wenig grob erscheinen muß.

Eine gewisse Einförmigkeit läßt sich wie bei den weiblichen, so auch den männlichen Typen beobachten, indes ist diese auch hier nicht so groß wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Auf den eigentümlichen, an einen schottischen Geistlichen erinnernden Kopftypus im Bilde von S. Maria Mater Domini hat schon Ruskin hingewiesen. Auffallend individuell und mannigfaltig erscheinen die männlichen Köpfe in der Darstellung des „Christus vor Pilatus" der Scuola di S. Rocco (Abb. 78). Neben der edlen Erscheinung Christi steht das klassische Profil des Schergen und daneben im Hintergrunde das feiste Gesicht eines jüdischen Schriftgelehrten. Einen ähnlichen beinahe karikierenden jüdischen Typus finden wir im „Tempelgang Mariä" (ganz im Hintergrunde) wieder. Die klassische Profillinie zeigt am schönsten die im Vordergrunde in antiker Pose ruhende Proszeniumsfigur des Bettlers im „Abendmahl" von S. Rocco. Daß der

Meister Greisenköpfe besonders individuell behandelt – man betrachte nur die durchaus eigenartige Bildung des Profils beim hl. Hieronymus der Antichiesetta – kann uns nicht überraschen.

Trotz allem ist ebenso wie bei den weiblichen auch bei den männlichen Typen ein Mangel an Abwechslung nicht zu verkennen, und wie die Kopftypen selbst, so wiederholt sich auch ihre Stellung, ihre Haltung fast überall. Besonders beliebt ist neben der Profilstellung (immer werden scharfe Kontraste gesucht) eine starke Verkürzung, wobei der schräggestellte, ein wenig nach unten geneigte Kopf von oben gesehen ist, Stirn und Nase durch das Licht stark betont erscheinen. (Schon im Legendenbild des Museums zu Braunschweig kehrt diese Kopfhaltung bei mehreren Figuren wieder.) Dabei sind die *Augen* oft gar nicht sichtbar. In zahlreichen Bildern der Spätzeit, und zwar oft gerade dort wo zur Entfaltung lebhaften Ausdruckes besondere Gelegenheit gewesen wäre, wie dem „Bethlehemitischen Kindermord" oder der „Schmiede des Vulkan"(Anticollegio) ist von den Augen kaum etwas wahrzunehmen. Werke der früheren Zeit wie „Joseph und die Frau des Potiphar" im Prado oder das „Agneswunder" entfalten im Ausdruck der Augen noch außerordentlich viel Individuelles. Sind in Bildern der späteren Zeit die Augen deutlich sichtbar, so ist doch der Ausdruck sehr allgemein: in den Abendmahlsdarstellungen von S. Polo und S. Trovaso; auch in der Kreuzigung von S. Rocco haben die zahlreichen, staunend aufwärtsblickenden Augen (der Männer links im Mittelgrund) doch den genau gleichen Ausdruck. Die Bilder der Scuola di S. Rocco zeigen wie die meisten Werke der letzten Zeit fast durchgehends die ganz verschleierten Augen. Eine so wunderbare Schöpfung wie die „Heimsuchung" (Abb. 164) verdankt das ergreifend Wortlose, Lautlose des Eindrucks zu einem großen Teil eben dieser völligen Verschleierung der Augen. Oft sind die Augen nicht völlig beschattet, sondern deutlich sichtbar, dabei aber halb geschlossen: in der „Darstellung im Tempel" (S. Rocco); dort wo die Augen in Dunkel gehüllt bleiben, liegt doch ein gewisser Ausdruck im Augenlid („Sündenfall", S. Rocco). Sehen wir von wenigen Ausnahmen ab – natürlich haben die Bildnisse (zu denen auch die Porträtdarstellungen in großen vielfigurigen Bildern gehören) ihre eigenen Bedingungen – so drängt sich die Beobachtung auf, wie sehr viel weniger Tintoretto individuellen Ausdruck ins Auge gelegt hat als seine venezianischen Zeitgenossen. Tizian verzichtet auch in Spätwerken doch selten darauf, das Weiß im Auge noch ganz deutlich zu zeigen. Immer wieder bestätigt sich uns die Wahrnehmung, daß der Ausdruck nicht so sehr im Gesicht, als vielmehr im Ganzen der Bewegung enthalten ist.

Im Gegensatz zu den Augen sind die *Hände* fast regelmäßig außerordentlich groß und schwer gebildet, auch durch das Licht erhalten sie fast immer einen besonderen Akzent. Es ist eine Ausnahme, wenn die Hände völlig verschleiert werden (in der „Kreuzabnahme" in Caen oder der „Taufe Christi", S. Rocco), im allgemeinen sind sie auch dort, wo sie eine etwas kraftlose Bildung zeigen, wie etwa in der „Madonna mit den Camerlenghi",

doch durch das Licht betont, und sie sprechen dann am lebhaftesten natürlich dort, wo sie – ein bei Tintoretto sehr häufiges Motiv – nach vorn gestreckt, ganz in Verkürzung gesehen erscheinen, wie im „Drachenkampf des hl. Georg“ der Londoner Nationalgalerie, im „Jüngsten Gericht“ und im „Tempelgang“ von S. Maria dell Orto oder im „Wunder am Teich Bethesda“ der Scuola di S. Rocco.

Daß die Haltung der Hände alles andere als eine „natürliche“ genannt werden darf, nimmt bei der allgemeinen Künstlichkeit der Kompositionsweise Tintorettos nicht wunder. Wie bei der Bildung der Kopftypen geht es auch hier ohne einen gewissen Schematismus nicht ab. Die Finger erscheinen sehr oft ungewöhnlich gespreizt – der zweite und dritte Finger auseinandergestellt – auch dort, wo diese Haltung eine durchaus unnatürliche, gezwungene ist. Es erscheint in der Tat wenig glaubhaft, wenn Antonius (im Bilde der Madonna di S. Cosma e Damiano, Akademie) das Christuskind mit gespreizten Fingern an sich preßt oder wenn die weibliche Figur links (die „Seherin“) in der „Mannalese“ von S. Giorgio zwischen zwei Fingern einen schweren Zweig und gleichzeitig die übrigen Finger gespreizt hält. Auch in einer Skizze – „Susanna mit den beiden Alten“ im Prado – kehrt dieselbe Haltung wieder.

Interessant ist zu beobachten, wie in den Bildern der späteren Zeit des Meisters die Hände, das Handgelenk immer mehr an Bedeutung verlieren. Der Gestus geht vollkommen auf die Arme über, die Hände folgen nur der Richtung des Armes. Jugendwerke, wie die „Ehebrecherin“ in Dresden oder das „Agneswunder“, zeigen noch den traditionellen Renaissancegestus, und ebenso entspricht in den frühen Porträts die Haltung der Hände noch fast völlig der Art Tizians, in späterer Zeit, schon im „Antonio Capello“ der Akademie in Venedig erscheint der Gestus außerordentlich gedämpft. Während die Handbewegung der auf das goldene Kalb hinweisenden Frau (im Bilde von S. Maria dell' Orto) von einem opernhaften Agieren nicht weit entfernt ist, ordnet sich in Spätwerken, wie dem „Abendmahl“ von S. Giorgio, der „Mannalese“ und dem „Quellwunder“ von S. Rocco die Hand meist vollkommen der Richtung des Armes unter. Nichts kann hier aufschlußreicher sein als ein Vergleich der doch so sehr ähnlichen Engelgestalten in den Verkündigungsdarstellungen im Berliner Kaiser Friedrich-Museum und in der Scuola di S. Rocco (Abb. 47 und 154). In dem früheren Werk in Berlin hat die Hand des Engels eine ganz andere Deutlichkeit und Betonung, sogar die einzelnen Finger sind in ihrer Funktion sehr deutlich wiedergegeben. Im Spätwerk der Scuola di S. Rocco ist der Ausdruck viel mehr in dem ganzen Arm enthalten, der der Gesamtrichtung des hereinschwebenden Engels folgt; die Hand selbst erscheint im Gelenk nicht so sehr gebogen wie im Berliner Bild.

Wieviel Bedeutung, wieviel Gewicht in den Spätwerken in den Gestus der Arme hineingelegt ist, sieht man in der „Himmelfahrt Christi“ in S. Rocco (Abb. 131): die Arme wirken machtvoll wie Ruder. Wie schwach, wie geradezu weichlich erscheint das gleiche Motiv in der „Verklärung Christi“ in S. Salvatore von Tizian!

Im Laufe der Entwicklung Tintorettos werden immer mehr nur die großen Richtungen, die großen Linien der Komposition ausschlaggebend. Sehr klar zeigt sich dies auch in der *Gewandbehandlung*. In den Spätwerken hat das Gewand kaum noch die geringste Eigenbedeutung, ob Gewandfigur oder Akt ist oft vollkommen gleichgültig, nur das Ganze der Figur, das Allgemeine ihrer Bewegung oder ihres Umrisses tritt in Erscheinung. Es gibt kein selbständig empfundenes Spiel der Falten wie in der Malerei des italienischen Barock – wieder einer der vielen Punkte, in denen Tintoretto von der Kunst der Barockmaler im 17. Jahrhundert abweicht. Ganz anderes Eigenleben zeigen die Gewänder in den Bildern des Guido Reni; aber nicht nur dieser, auch Maler wie Domenico Feti, Salvatore Rosa oder Luca Giordano, wenn sie auch gelegentlich der Art Tintorettos ein wenig näher kommen, haben doch im allgemeinen durchaus nicht jenen Grad allgemein-malerischer Behandlung. Wohl sind hier die Gewandfalten nicht so plastisch gezeichnet wie in den Bildern des Guido Reni oder des Guercino (im Cinquecento hat Correggio gelegentlich durch eine Häufung von Faltenwulsten diese Behandlungsweise eingeleitet), doch zeigen sie – bei jenen späteren Malern des Barock – eine andere Detaillierung, als sie der venezianische Meister zu geben pflegt. Jenen Grad malerischer Behandlungsweise finden wir in Tintorettos Werken natürlich nicht von Anfang an. Ungemein plastisch wirkt in der frühesten Judith- und Holofernesdarstellung im Prado das Gefält des Mantels der Dienerin, wie es sich auf dem Boden staut, oder der Vorhang rechts oben: die Faltenbäusche erscheinen wie auswattiert. Auch in Bildern wie dem „Drachenkampf des heiligen Georg“ in London bemerkt man noch deutlich einen gewissen Grad zeichnerischer Behandlung. In den Spätwerken sind die Gewänder nichts weiter als das Substrat von Farbe und Licht. Schon in der farblosen Photographie wird deutlich, wie – etwa in den Bildern der Scuola di S. Rocco – die Faltenzüge ganz anders als in den Frühwerken, in geraden energischen Strichen, der allgemeinen Kraft der malerischen Strichführung entsprechend, verlaufen, ohne auf die Einzelheiten der Gewandbildung Rücksicht zu nehmen. Es ist bei dieser summarisch-malerischen Behandlungsweise nur natürlich, wenn die Gewänder in den Spätwerken sehr oft aus einem ganz einheitlichen schweren Stoff zu bestehen scheinen; in den Bildern der Frühzeit hat sich der Meister viel mehr auf eine individuelle Charakterisierung eingelassen. Die Stoffe erscheinen in den Bildern der früheren und der Übergangszeit oft merkwürdig dünn: wie etwa im „Georg mit dem Drachen“ in London die feinen Stoffe frei im Winde flattern oder noch im „Jüngsten Gericht“ von S. Maria dell' Orto (Abb. 63) bei der Figur des Engels oben, rechts neben der Wage, das Gewand zwischen den Beinen sich anschmiegt – das sind Wirkungen, die sich in den Spätbildern viel seltener finden.

Es wäre indes nicht richtig, in irgendeiner Schaffensperiode des Meisters, auch nicht in den Spätwerken, von einer Vernachlässigung des Details, einer oberflächlich verallgemeinernden Behandlung der Einzelheiten sprechen zu wollen. Charakteristisch hierfür ist, welche Aufmerksamkeit der Meister den *kostümlichen Einzelheiten* geschenkt hat,

insbesondere den Kopfbedeckungen; man betrachte etwa die originelle Bildung des hohen Turbans, den der Hohepriester in der „Darstellung im Tempel“ der Scuola di S. Rocco trägt, sowie vor allem den Kopfputz der Frauen. Schon in der frühen Judith- und Holofernesdarstellung treffen wir die schöne Strahlenkrone, die, hier ebenso wie im Bilde der „Königstochter mit dem heiligen Georg und dem Drachen“ in London noch zeichnerisch detailliert und klein gebildet, in Werken der späteren Zeit wie den Bildern des Anticollegio und am schönsten in der „hl. Justina mit den Tesorieri“ (Akademie) so prächtig und eindrucksvoll wirkt. Einen eigenartigen orientalischen Kopfputz zeigen die Frauen in der Frankfurter Skizze und im „Goldenen Kalb“ von S. Maria dell' Orto – vielleicht haben Zeichnungen in orientalischen Reisebeschreibungen, die im damaligen Venedig populär waren, den Künstler zu derartigen Schöpfungen angeregt.

Charakteristisch für die besondere Sorgfalt, die der Meister so oft den Details gewidmet hat, ist auch die bemerkenswert mannigfaltige Ausbildung der *Heiligenscheine.* Oft gibt der Maler den Nimbus nur als einfache Kreislinie, als Reif („Heimsuchung“, S. Rocco; „Abendmahl“, S. Trovaso), als flache Scheibe („Darstellung im Tempel“, S. Rocco) oder als leichten Lichtschein („Verkündigung“ und „Anbetung der Könige“, S. Rocco; „hl. Georg“, Antichiesetta); der matte Schimmer steigert sich zu einem strahlenden Glanz, von dem wie von einer Sonne nach allen Seiten Strahlen ausgehen: in der „Versuchung“ und in der „Verklärung des Rochus“, Scuola di S. Rocco. Am häufigsten aber findet sich die Scheibe mit den zwei oder drei kreuzförmig ausgehenden Strahlen. Dabei ist die Durchführung in den einzelnen Bildern eine durchaus individuelle, die Gestalt des Nimbus wechselt je nach der Bedeutung des Trägers, in den Abendmahlsdarstellungen von S. Trovaso und S. Rocco zeigen die Heiligenscheine der Jünger nur eine einfache Kreislinie oder Scheibe, Christi Haupt allein umgibt ein strahlender Glanz. Bei welch anderem Maler wäre dies scheinbar so unwichtige Motiv mit größerer Liebe und Mannigfaltigkeit durchgeführt!

Wie wenig es berechtigt ist, Tintoretto ganz im allgemeinen Flüchtigkeit und Schematisieren in allen nebensächlichen, für den Hauptvorgang nicht entscheidenden Details nachzusagen, zeigt auch die Betrachtung der auf seinen Gemälden befindlichen *Architekturen* und ihrer perspektivischen Behandlung.

Man wird von vornherein nicht geneigt sein, unserem Meister besondere architektonische Interessen oder Fähigkeiten zuzusprechen, und ohne Zweifel können Tintorettos architektonische Neigungen nicht den geringsten Vergleich etwa mit denen des Raffael oder des Michelangelo aushalten. Es versteht sich ohne Weiteres, daß Tintoretto nicht wie jene Künstler sich auch als Architekt betätigt hat – wir hören das von keinem der venezianischen Maler –; auch die in seinen Gemälden dargestellten Baulichkeiten zeigen nur selten eine wirkliche Strenge und Klarheit des architektonischen Gedankens. Dennoch wäre es vollkommen unrichtig, in Tintorettos Schaffen einen Mangel an architektonischer Phantasie finden zu wollen, im Gegenteil, es ist geradezu auffallend, wie vielen mannig-

faltigen und interessanten architektonischen Bildungen wir in seinen Werken begegnen, der Künstler übertrifft hierin alle seine venezianischen Zeitgenossen.

Wären nicht schon Gründe anderer Art – unter denen die intime Kenntnis der Werke Michelangelos in erster Reihe steht – zur Genüge vorhanden, um zu beweisen, daß Tintoretto in Rom gewesen ist, so würden schon die in seinen Gemälden befindlichen Baulichkeiten zur Annahme einer römischen Reise mit Notwendigkeit führen. Der kleine Tempel, den wir in der Skizze zur Legende des hl. Markus, im Brüsseler Museum, erblicken – in phantastischer Weise mitten ins Meer versetzt! – gibt Bramantes Tempietto in S. Pietro in Montorio in Rom mit fast völliger Genauigkeit wieder; die Engelsburg finden wir im Hintergrunde des Bildhauerporträts (bei Fischer, New York; Abb. 58), und auch im übrigen sind die Erinnerungen an römische Bauten und antike Straßenbilder zu stark und unmittelbar, als daß man annehmen könnte, sie seien nicht in Rom selbst unter dem unmittelbaren Eindruck der römischen Bauwerke und Ruinen entstanden: man denke an den Hintergrund der Fußwaschungsdarstellungen oder die Forumanlage in der „Königin von Saba" im Prado (Abb. 39). Die Tempelarchitektur nimmt immer einen großen Raum ein, und oft haben die Proportionen der Tempel und Säulen schon diejenige Schlankheit, wie wir sie allgemein erst im 18. Jahrhundert, nicht selten aber auch schon in Cinquecento (oft z. B. bei Veronese) antreffen. Gelegentlich aber gibt Tintoretto auch schwere massige Architekturen: Tempel mit gemauerten Pfeilern statt Säulen („Königin von Saba", Prado).

Teils auf römische Einflüsse, teils auf eine bemerkenswerte Eigentümlichkeit „malerischen" Geschmackes ist es auch zurückzuführen, daß so viele Bauten einen ruinenhaften Charakter tragen. Auch bei einer so pompösen Säulenarchitektur wie der prächtigen Halle in „Christus vor Pilatus" der Scuola di S. Rocco bemerkt man doch (ganz oben links) – aller Wahrscheinlichkeit zuwiderlaufend! – einen seiner Verkleidung beraubten Arkadenbogen. Einen ähnlich fragmentarischen Charakter zeigt der Säulenbau im „Agneswunder". Merkwürdig ruinenhaft und phantastisch gestaltet ist auch die Architektur in der „Heimsuchung" der Pinakothek von Bologna (Abb. 10), im „Bethlehemitischen Kindermord" von S. Rocco, in der „Anbetung der Könige" (Abb. 157), wo unter rohem Gemäuer doch prächtige Säulenkapitelle und Basen nicht fehlen, oder in der „Verkündigung", ebenda (Abb. 154), wo die schöne prächtige Renaissancedecke zu dem verfallenen Bauwerk ebenfalls nicht recht passen will. Wie soll man sich schließlich das Brunnenhaus im „Teich Bethesda" der Scuola di S. Rocco (Abb. 127) vorstellen? Die Säule im Hintergrund ist ein Einzelmotiv, das gar keinen Zusammenhang mit dem übrigen zeigt, nirgends sonst wiederkehrt; über dem Unterbau von massiven Pfeilern ruht ein Dach von Laubzweigen! In all diesen Bildern die Baulichkeit auch nur einigermaßen aufzuklären, dürfte nicht ganz leicht sein. Auch die schöne Architektur im „Tempelgang" von S. Maria dell' Orto ist nicht völlig durchsichtig, am ehesten wird man an das Proszenium eines antiken Theaters erinnert. Auffallend erscheint hier, wie auch sonst häufig, die

Schmuckliebe des Künstlers: die reiche Ornamentierung der Stufen zugunsten einer dekorativen Bildfüllung. Man vergleiche dagegen die klare Straßen- und Tempelarchitektur, die Tizian in seinem Bilde gleichen Gegenstandes in der Akademie gegeben hat. Bemerkenswert bleibt überhaupt, wie nicht nur wesentlich klarer, sondern auch sehr viel einfacher, weniger mannigfaltig Tizian in seinen architektonischen Bildungen verfährt; man denke an die kalte und nackte Monumentalität der Architektur in seinem „Abendmahl“ in Urbino und im Pfingstbild von S. Maria della Salute oder halte neben Tizians einfachen architektonischen Rahmen der Verkündigungsszene (Scuola di S. Rocco) die phantastische Baulichkeit in Tintorettos Bilde gleichen Gegenstandes, ebenda. – Gelegentlich wie im „Abendmahl“ von S. Trovaso läßt sich die Architektur an und für sich wohl ausdenken, aber eine Unstimmigkeit besteht auch hier, wie merkwürdig erscheint neben diesen luftigen und prächtigen Säulenhallen ein so ärmliches Gemach.
Tintorettos architektonische Phantasie war eine ungemein reiche und fruchtbare, gelegentlich macht sich ein außerordentlicher Prachtsinn geltend, wie bei der schönen Apsidenarchitektur in der „Darstellung im Tempel“ der Akademie (Abb. 50). und es fehlt auch nicht gänzlich an baulichen Gestaltungen, die bei allem Reichtum bis ins letzte hinein klar und glaubhaft durchgeführt sind, wie der große Saal in der „Hochzeit zu Kana“ von S. Maria della Salute zeigt.
Höchst originell und doch nicht völlig unglaubhaft ist ein Bauwerk wie der Torbau im Hintergrund der „Überführung der Leiche des hl. Markus“ (Abb. 67). Der in diesem Bilde links seitlich befindliche Palast erinnert im Untergeschoß ein wenig an Sansovinos Markusbibliothek, im oberen Stockwerk an mailändische Palastbauten. Anklänge an lombardische Architektur zeigt auch der merkwürdige Kuppelbau im „Wunder der Agnes“ mit seiner Bogengalerie im oberen Stockwerk, die sich so oft bei lombardischen Bauten findet. Doch ist die Ähnlichkeit mit lombardischer Architektur nicht so groß, daß unbedingt eine Kenntnis jener Bauten vorausgesetzt werden muß. Es können auch venezianische Bauwerke dem Künstler die Anregung gegeben haben, die dann in einer Weise, die vielfach an lombardische Art erinnert, verarbeitet wurden.
Ungemein bezeichnend ist, wie wenig die venezianischen Bauten in ihren charakteristischen Proportionen, in ihrer besonderen Eigenart und Schönheit wiedergegeben sind. In der Skizze des Metropolitan-Museums (Abb. 135) wird im Hintergrunde der Dogenpalast sichtbar, jedoch ohne daß die wesentlichsten Proportionen dieses Bauwerkes auch nur annähernd richtig dargestellt wären: der besondere Reiz, den hier die hohe geschlossene Wandfläche über den beiden niedrigen offenen Stockwerken ausübt, kommt in keiner Weise zur Geltung; die drei Stockwerke zeigen fast die gleiche Höhe! Und die prachtvolle Bibliothek Sansovinos ist ohne eines ihrer wichtigsten Bestandteile, die Attika, wiedergegeben!
Zusammenfassend darf gesagt werden, daß Tintoretto auch in architektonischen Dingen keineswegs arm an Erfindung war, daß aber seine Phantasie nichts weniger als eine streng-

architektonische gewesen ist. Angesichts dessen erscheint es auffallend, mit welcher Richtigkeit und Sorgfalt oft die perspektivische Behandlung der Innenräume durchgeführt ist, z. B. in der „Hochzeit zu Kana“, wo die mit fast völliger Exaktheit gezeichneten Fluchtlinien oberhalb des Kopfes Christi zusammenlaufen, und ebenso wie im „Christus vor Pilatus“ der Scuola di S. Rocco wird man sogar in einer so phantastischen Schöpfung der Spätzeit wie dem „Abendmahl“ von S. Giorgio eine im wesentlichen richtige Konstruktion der Fluchtlinien feststellen können.

Im Abendmahl von S. Rocco sind die großen Hauptlinien durchaus richtig perspektivisch gezeichnet (auch hier liegt, wie in der „Hochzeit zu Kana“, der Fluchtpunkt links oberhalb des Kopfes Christi), Einzelheiten, z. B. der Kamin, wurden nicht in die perspektivische Konstruktion aufgenommen, sondern anscheinend später freihändig hinzugefügt. Freilich ist die Richtigkeit der Perspektive auch im ganzen hier nur eine scheinbare. Die Vordergrundfiguren, die in einer zum Beschauer vollkommen parallel stehenden Ebene liegen, würden auf einen zentralen Standpunkt des Betrachters schließen lassen; dazu will es nicht stimmen, daß der Fluchtpunkt ganz links seitlich verschoben ist (die Perspektive ist bei Tintoretto wohl fast immer eine „exzentrische“).

Wie die architektonische, so ist auch die *Figurenperspektive*, der Maßstab der Figurengröße, nicht selten recht willkürlich. In der „Himmelfahrt Christi“ der Scuola di S. Rocco (Abb. 131) steht die machtvolle Gestalt des Apostels in der linken Bildecke in seltsamem Gegensatz zu der Kleinheit der rechts kauernden Figur, und wie ist es zu erklären, daß im Abendmahl von S. Polo (Abb. 83) die linke Randfigur etwa anderthalbmal so groß ist als das Gegenstück auf der rechten Seite, trotzdem beide in derselben Ebene liegen?

Über das perspektivische System im allgemeinen wurde schon gelegentlich der Raumwirkung einiges bemerkt und es bleibt daher hier nur noch wenig nachzutragen.

Die *Untensicht*, die in der oberitalienischen Malerei schon früh, durch Mantegna, in Aufnahme gekommen, von Tizian und seinen Zeitgenossen indes selten angewandt war, ist bei Tintoretto häufig, ja Bilder wie die sog. Friesskizzen im Prado gehören – abgesehen von einzelnen Frühwerken Paolo Veroneses – zum Äußersten, was in jenen Jahren die italienische Malerei in dieser Hinsicht aufzuweisen hat, der Standpunkt des Beschauers ist außerordentlich tief angenommen, so tief, daß man bei diesen Skizzen wohl schwerlich an einen in großer Höhe angebrachten Fries, als vielmehr an Deckenbilder zu denken hat.

Wesentlich geringer, aber ebenfalls merklich erscheint die Untensicht in der „Darstellung im Tempel“ der Akademie, endlich auch im „Tempelgang“ von S. Maria dell' Orto und trägt zum artifiziellen Charakter dieser Bilder nicht wenig bei.

Von noch größerer Bedeutung ist in Tintorettos Bildern die *Aufsicht*, die Darstellung der Szene von einem hohen Augenpunkte aus. Teils um ohne Schwierigkeit den Raum bis ins letzte aufklären, teils um das Bild ganz gleichmäßig füllen zu können, scheint der Meister den hohen Augenpunkt gewählt zu haben. Bereits der französische Reisende

Cochin erwähnt denselben in seinem venezianischen Führer als eine der auffallendsten Eigentümlichkeiten der Komposition in zahlreichen Bildern der Scuola di S. Rocco, und wir dürfen hinzufügen, daß nicht nur hier, sondern ebenso, ja noch stärker in vielen anderen Bildern sowohl der früheren („Kampf Georgs mit dem Drachen", London) wie der späteren Zeit („Mannalese", S. Giorgio) dieselbe perspektivische Behandlungsweise durchgeführt ist.
Viel eindrucksvoller und bedeutsamer als in den Landschaftsdarstellungen erscheint die Aufsicht bei Innenräumen, insbesondere kleinen Räumen mit großen Figuren, wie etwa der Darstellung des „Christus bei Maria und Martha" der Münchener Pinakothek, es tritt dann jene eigentümliche, von uns schon öfters erwähnte Verschiebung der Flächen am deutlichsten hervor: die von den Hauptfiguren gebildeten Ebenen erscheinen in einem Winkel zur idealen Vorderebene des Bildes nach vorn geneigt.
Innenräume hat der Meister oft dargestellt. Das Interieur hat bei ihm eine wesentlich größere Bedeutung als bei irgendeinem anderen der großen italienischen Maler des Cinquecento. Man denke an den traulichen Innenraum mit Butzenscheiben in „Venus und Vulkan" in Münchener Privatbesitz (Abb. 2), der eine Analogie in älterer venezianischer Malerei bei Carpaccio findet. Der Meister liebt es, den Gegensatz von geschlossenem Raum und Freiraum darzustellen: in der Markuslegende der Brera, im Abendmahl von S. Trovaso, in der „Hochzeit zu Kana", in der „Verkündigung" von S. Rocco – überall spielt der Gegensatz des dunklen Innenraums und des strahlenden Lichtes draußen eine große Rolle. Tintoretto erscheint hier geradezu als ein Vorläufer des Velazquez, wenn auch von eigentlicher Pleinairwirkung keineswegs gesprochen werden kann.

KAPITEL IV

FARBE UND LICHTWIRKUNG

Wer versucht, über Tintoretto als Koloristen Klarheit zu gewinnen, steht zunächst vor der Frage nach der Bedeutung, die das Kolorit in Tintorettos Werken prinzipiell einnimmt, nach der Stellung, die der Farbe im Verhältnis zu Gegenstand, Form, Linie im Schaffen des Künstlers ganz im allgemeinen zukommt.
Ist die Farbe das Primäre, oder Zeichnung, Form und Bildinhalt? Ist Tintoretto „Kolorist" im eigentlichen Sinne gewesen, d. h. hat er das Bild in erster Linie, oder überhaupt von Anfang an *farbig* gedacht?
Vielleicht geht die Frage in dieser Form von einer nicht ganz richtigen Voraussetzung aus, von einer Annahme, die erst geprüft werden muß, die nicht in jedem Sinne, nicht ohne weiteres als zutreffend angesehen werden darf.
Sicherlich kann von einer primären oder sekundären Stellung des Kolorits gegenüber Gegenstand und Form nur dort gesprochen werden, wo eines aus dem anderen oder auf das andere folgt, wo Form oder Darstellung in jedem Betracht die Grundlage der Farbe abgeben oder umgekehrt; es wäre denkbar, daß beide Faktoren in gewissem Sinne einander parallel gehen, ohne sich gegenseitig zu bedingen, ja überhaupt zu beeinflussen. Das Problem muß also richtiger formuliert werden: in welcher *Art* ist überhaupt die Farbe im künstlerischen Eindruck mit Gegenstand und Form verknüpft? In welchem Grade kann die Farbe im Bilde auch als solche, in ihrem rein koloristischen Wert, als bloße Farbqualität empfunden werden, oder ist der Farbton im Eindruck oder in der Erinnerung untrennbar von dem Gegenstande, dem die Farbe anhaftet; ist eine Augeneinstellung möglich, die das Bild ausschließlich in seinen rein koloristischen Werten und Harmonien, ohne Rücksicht auf den Inhalt oder die zeichnerische Gestaltung auffaßt, und wird vielleicht – soweit wir imstande sind, hierüber mit einiger Sicherheit zu urteilen – diese Auffassungsweise bis zu einem gewissen Grade den Absichten des Künstlers selbst gerecht? Gibt etwa die Farbenverteilung einen *Anreiz* zu einer derartigen rein

koloristischen Betrachtungsart, oder weist im Gegenteil gerade die Farbenverteilung deutlich auf Darstellung, Inhalt, Form und Zeichnung hin als auf das in erster Linie Entscheidende, das, was auch in der Phantasie des Künstlers die erste Stelle einzunehmen scheint?
Besonders aufschlußreich wäre in dieser Hinsicht, zu fragen, in welchem Maße die besondere Behandlungsweise, die einer Farbe im einzelnen zuteil wird – die allmähliche Veränderung einer Farbe nach Helligkeit oder Ton innerhalb einer Fläche, ein „Changieren" oder ähnliches — ausschließlich oder vorwiegend eine Erklärung findet in den Beziehungen der Farbe zur Form: ob also jene Veränderung des Farbtones hauptsächlich für die Form der Farbfläche Bedeutung hat, ob sie vielleicht nur zum Zweck einer Verdeutlichung der Form vom Künstler vorgenommen zu sein scheint — oder inwieweit eine derartige Beziehung entweder überhaupt nicht erkennbar ist oder doch nicht im Vordergrunde steht.
Treten wir mit all diesen Fragen an Tintorettos Werke heran, so gelangen wir zu dem Ergebnis, daß bei ihm in einem höheren Grade als bei den meisten anderen Malern des 15., 16. und 17. Jahrhunderts die Farbe unabhängig vom Gegenstande, den sie bezeichnet, gedacht werden kann — charakteristisch dafür ist namentlich, daß auch in der Erinnerung sich nicht jeder Ton auch an einen Gegenstand knüpft, in viel geringerem Maße wenigstens als dies z. B. bei Rembrandt der Fall ist –, ja jener Anreiz, von dem wir schon sprachen, das Farbenbild auch rein dekorativ, d. h. ohne Verknüpfung mit dem Inhalt aufzufassen, besteht bei Tintoretto in besonders hohem Grade.
Vergleicht man zunächst das Verhältnis von Farbe und Form in Tintorettos Bildern und in denen anderer italienischer Maler ganz im allgemeinen, so wird bald auffallend, wie viel weniger als dort die Beziehungen der Farbtöne zueinander in Tintorettos Werken in ihrer gegenständlichen Bedeutung im Vordergrunde stehn.
Es wird am vorteilhaftesten sein, Künstler, die weder zeitlich noch stilistisch allzuweit entfernt sind, deren Stil ebenfalls als ein ausgesprochen „malerischer" bezeichnet wird, Paris Bordone und Veronese, zum Vergleich heranzuziehen.
Wie unendlich viel eindeutiger wirkt hier die Farbe als ein Faktor gegenständlicher Klarheit!
Sowohl im allgemeinen der Bilddisposition: bezeichnend dafür sind etwa die sich wiederholenden karminroten und blauen Farbstücke im Berliner Madonnenbilde des Paris Bordone[1], wie sie den Blick durch das Bild hindurchführen und in einer Weise leiten, die auch das Gegenständliche, den Bildinhalt mit umfaßt, wie sie vor allem die verschiedenen Raumzonen aufs klarste gegeneinanderstellen. Ebenso wird auch alles Einzelne durch die Farbe verdeutlicht: ist etwa ein Gewandstück durch einen anderen Gegenstand teilweise verdeckt, überschnitten, so können wir sicher sein, daß die Farbe dazu beiträgt, das Gewand als solches für den Eindruck zusammenzuhalten, daß sie alles tut, dem Beschauer deutlich zu machen, daß es ein und dasselbe Gewandstück sei, das nur zufällig durch einen anderen Gegenstand verdeckt wird.

Auch gegenüber Veronese ist der Unterschied groß. Man spricht wohl dort, wo dieser Künstler lebhafte Pinselführung und starke Helligkeitsdifferenzen gibt, von einem malerischen Stil des Veronese, in der Meinung, daß in solchen Fällen beide Maler sich gar nicht so sehr fern stehen — Bilder dieser Art wie „Christus am Brunnen" von Veronese, aus der Sammlung Oskar Moll, sind ja von Kennern italienischer Kunst dem Tintoretto selbst zugeschrieben worden[2]! Sieht man sich derart „malerisch" behandelte Details in Bildern des Veronese genauer an, etwa in der Hochzeit zu Kana (Dresden) den blauen Mantel der männlichen Figur (in der Mitte im Vordergrund) mit seiner Innenseite von unbestimmt gelblichem Ton, so besteht trotz aller Lebhaftigkeit der Pinselführung und aller Stärke der Helligkeitsdifferenzen der Unterschied gegenüber Tintoretto eben darin, daß im Bilde des Veronese sich die Pinselführung nicht in dem gleichen Grade vom Gegenstand losgemacht hat: die komplizierte Fältelung wird von den rosa-gelben Pinselstrichen ganz ausführlich beschrieben.

Stellen wir schließlich Tintoretto einem der bedeutendsten Maler des 17. Jahrhunderts wie Rubens gegenüber, so drängt sich auch hier die Beobachtung auf, wie sehr in den Werken des Rubens der Pinselstrich die Form beschreibt, der Form folgt. Man betrachte nur die Modellierungsweise irgendeines Gliedes des Körpers, eines Armes etwa, wie hier fast überall der das höchste Licht bildende Pinselstrich in seiner Gestaltung sich vollkommen der Schwellung, der Rundung des Armes anschmiegt.

Bei Tintoretto ist von alledem nichts zu bemerken, die Farbe beschreibt nicht die Form, ja sie läßt sich völlig losgelöst von aller Zeichnung denken. Der Zusammenhang zwischen Farbe und Form spielt keine in erster Linie entscheidende Rolle im Bildeindruck. Von ferne, ohne überhaupt den Gegenstand zu erkennen, üben Tintorettos Werke – vor allem diejenigen seiner reifen Zeit — einen farbigen Zauber wie Teppiche oder Mosaiken aus, einen Zauber, der in gewissem Sinne von Linienkomposition und Inhalt ganz unabhängig ist.

Möchte man somit nicht an der durchaus überragenden Bedeutung des Kolorits bei Tintoretto zweifeln, so scheint doch ein Vergleich mit Rembrandt zunächst das Gegenteil darzutun. (Wir führen hier Rembrandt als den größten Koloristen des Nordens als Gegenbeispiel zu Tintoretto an; andere Maler namentlich des 19. Jahrhunderts wären natürlich mit dem gleichen Rechte heranzuziehn. Indes wird es aus Gründen größerer Klarheit und Einfachheit nützlich sein, immer die Bilder Rembrandts als besonders deutliche Gegenbeispiele im Auge zu behalten.)

Viel mehr als vor den Bildern des Venezianers hat man bei Spätwerken Rembrandts das Gefühl, daß hier die Farbe das Erste sei, daß Zeichnung und Linie alle Bedeutung gegenüber der Farbe verlieren, ja daß sie gar nicht vorhanden zu sein scheinen ohne die Farbe. Man vermöchte in Tintorettos Bildern überall die Farbe wie einen Schleier vom Bilde herabzuziehn, ein „Bild" würde dennoch bestehen bleiben; wer in Rembrandts „Potiphar" in Berlin, der „Hendrickje Stoffels" (ebendort), im Familienbildnis in Braun-

schweig, im „Verlorenen Sohn“ der Eremitage oder in irgendeinem anderen dieser Spätwerke die Farbe fortnähme, der würde, so scheint es, vom eigentlich Wesentlichen des Bildeindrucks, ja schließlich vom Bilde überhaupt nichts mehr übrig behalten.
Wenn dies richtig ist, hat dann Tintorettos Kolorit, an Rembrandt gemessen, doch nicht jene überragende Bedeutung, die wir ihm bei einem Vergleich mit italienischen Malern so unbedenklich zuzugestehen geneigt waren?
Ein Widerspruch, wie es den Anschein hat, besteht hier in Wirklichkeit keineswegs. Sowohl den nordischen Malern, Rembrandt wie Rubens, als auch den Italienern gegenüber ist das Verhältnis von Farbe und Gegenstand bei Tintoretto ein vollkommen anderes. Die Farbe kann in Tintorettos Werken gerade darum ihren eigenen Gesetzen folgen, weil das Bild nicht ausschließlich farbig komponiert ist, weil die Farbe nicht wie bei Rembrandt die Erscheinungen, die Gegenstände erst schafft, entstehen läßt; gerade in dem, was man eine *sekundäre* Stellung des Kolorits nennen könnte – daß das Bild nicht in jeder Hinsicht und nicht ausschließlich farbig gedacht ist – liegt die Unabhängigkeit der Farbe vom Gegenstand begründet.
Bei Rembrandt darf man von einem Kausalverhältnis von Gegenstand und Farbe sprechen – die Farbe *erzeugt* den Gegenstand –, bei den Bildern des Venezianers viel mehr von einem Parallelismus. Die Farbe ist wie ein Schleier über die Zeichnung geworfen – die Zeichnung, die, für sich, ihre eigene Existenzberechtigung hat, ihren eigenen Gesetzen folgt. Wie etwa beim Farbendruckverfahren eine Farbentafel über eine schwarz-weiße Vorzeichnung gebracht wird, so erscheint das Farbenbild in Tintorettos Werken über die Zeichnung gebreitet.
Es wäre in der Tat nichts dagegen einzuwenden, wenn man von Tintorettos Kolorit sagen wollte, die Farbe sei den Gegenständen aufgelegt, ja sie hafte in einem viel mehr äußerlichen Sinne an den Gegenständen als in Rembrandts Werken. Mit dem gleichen Rechte könnte indes auch die völlige Unabhängigkeit vom Gegenstand, die vollkommene Selbständigkeit des Kolorits als das Grundprinzip Tintorettos und als einer der wesentlichsten Unterschiede gegenüber der gleichzeitigen und späteren Malerei angesehen werden. Denn offenbar ist die Farbe dadurch, daß sie zu den Gegenständen hinzutritt, daß die Objekte nicht eigentlich von ihr erzeugt werden wie bei Rembrandt, viel weniger eng mit den Gegenständen verknüpft, kann vielmehr ihre eigenen Wege gehen.
Wir können den Unterschied zwischen Tintoretto und Rembrandt, der hier besteht, auch mit anderen Worten bezeichnen: Rembrandts Kolorit ist symbolisch (im weitesten Sinne dieses Wortes), Tintorettos Kolorit dekorativ. Eben darum kann das Farbenbild des Venezianers auch ohne Gegenstand gedacht werden, während Rembrandts Farbe mit dem Inhalt viel inniger verwachsen ist, den Gegenstand mit einer ganz anderen Intensität und Ausdruckskraft charakterisiert. Es besteht ein unauflöslicher Kausalzusammenhang zwischen Ausdruck (Bildinhalt) und Farbe. Beide Elemente sind nicht voneinander zu trennen.

In den Werken des venezianischen Meisters ist es vor allem die ganz andere Lockerheit der Farben*verteilung*, die keineswegs deutlich mit dem Bildinhalt zusammengeht, die vielmehr die Anregung enthält, das Farbenbild auch rein dekorativ aufzufassen. Es sind gewissermaßen zwei verschiedene Einstellungen des Auges denkbar, eine dekorative und eine inhaltliche Auffassung, die nebeneinander bestehen. Eben darum sprechen wir bei Tintoretto von einem Parallelismus der beiden Bildfaktoren. Offenbar ist es dieser Mangel an Eindeutigkeit des Farbenbildes im Sinne des Rembrandt oder Rubens, den viele Beschauer als einen Mangel an Einheit und Klarheit, als „aufwühlend" empfinden. Auch in der Vorstellung, in der Erinnerung herrscht viel mehr der Eindruck eines allgemeinen „Farbenmeeres" vor; die einzelne Farbe ist mit einem bestimmten Gegenstand viel weniger eng verknüpft als bei Rembrandt.
In den Bildern des großen holländischen Malers *bedeutet* die Farbe unendlich viel mehr als bei Tintoretto. Nicht nur in jenen Werken der allerletzten Zeit, wie dem „Verlorenen Sohn" der Eremitage, dessen Farbensymbolik Neumann in seinem Rembrandtbuch geschildert hat – überall, auch dort, wo von eigentlicher Symbolik nicht gesprochen werden kann, hat die Farbe eine ganz anders gegenstandbezeichnende, gegenstanderzeugende Kraft als bei Tintoretto. Man denke an irgendein Werk der reifen Zeit Rembrandts, etwa an das Bild der Hendrickje Stoffels in Berlin: wie hier das Rot des Mantels mit außerordentlicher Wirkungskraft den Mantel als solchen überhaupt erst entstehen läßt. Das Rot erscheint nicht einem vorgezeichneten Gewandstück aufgesetzt, so daß es auch fortgenommen werden könnte, ohne daß das Gewandstück verlorenginge; es bliebe nichts mehr übrig, wenn man die Farbe entfernen würde.
Das Verhältnis von Gegenstand und Farbe – es ist notwendig, daß über diese grundlegende Beziehung vollkommene Klarheit herrscht, ehe von allem einzelnen der farbigen Behandlung gesprochen wird – ist nicht genügend gekennzeichnet, wenn nur die Selbständigkeit des Kolorits hervorgehoben, wenn nur betont wird, daß in Tintorettos Werken die Farbe ihren eigenen immanenten Gesetzen folgt, daß sie nicht bestimmt erscheint durch Rücksichten auf den Bildinhalt, daß eine Augeneinstellung naheliegt, wo überhaupt nur das dekorative Farbenbild wahrgenommen wird, wo der Eindruck im Farbenmeer vollkommen untergeht. Denn *außer* dieser dekorativen Bedeutung bezeichnet ja jede Farbe einen Gegenstand, ist einem Gegenstande „aufgelegt", wie wir sagten; wie gestaltet sich nun hier im einzelnen das Verhältnis von Farbe und Form?
Wir haben schon Rubens als Gegenbeispiel zu Tintoretto angeführt: wie in den Bildern des flämischen Meisters jeder Pinselstrich die Form bezeichnet, der Form folgt. Ebenso groß, vielleicht noch größer ist der Gegensatz Tintorettos zu Leonardo und vor allem zu Correggio, der oft neben Tintoretto als Bahnbrecher des malerischen Stiles des Barock genannt wird, dies aber in ganz anderem Sinne als der venezianische Meister gewesen ist. In Leonardos und Correggios Werken erscheinen alle Körper im einzelnen vollkommen durchmodelliert, und die Farbe folgt in ganz allmählicher Veränderung allen Einzelheiten

der plastischen Form. Nicht mit Unrecht darf man diese Behandlungsweise eine unfarbige, zeichnerische nennen: dort wo die Farbfläche mit Rücksicht auf Gesichtspunkte anderer Art (Form, Modellierung) allmählich sich verändert, wirkt die Farbe als solche, in ihrer rein farbigen Qualität, naturgemäß mit geringerer Stärke als in jenen Fällen, wo eine Farbe in breiter Fläche ihren Gehalt, ihren Ton aussprechend neben eine andere Farbe gesetzt ist. (Eine eigentliche Großflächigkeit, „Breite" der Farbfläche im wörtlichen Sinne ist nicht erforderlich, es genügt, wenn die Farbe breit, „flächig" genug wirkt, um ihren Ton voll aussprechen zu können.) Darum hat in Tintorettos Werken die Flächigkeit der Farbe eine solche Bedeutung. Von Anfang an geschieht hier die farbige Modellierung nicht dadurch, daß die Farbe allmählich allen Veränderungen der Form folgt, sondern durch eine Zusammenstellung von Farbflächen – die natürlich nicht scharf gegeneinander abgegrenzt sind; in diesem Falle würde die Wirkung des „Randkontrastes" eintreten und die Flächen zu sehr als solche gegeneinander isolieren, während doch immer ein gewisser Grad von Leichtigkeit der Wirkung nicht fehlen darf; es entspricht dem Stile Tintorettos keineswegs, daß die Farbflächen als solche sich bemerkbar machen (Greco und zahlreiche moderne Maler gehen hierin über Tintoretto hinaus). Naturgemäß sind bei der Modellierung des nackten Körpers, entsprechend der feineren Struktur der Karnation, die Flächen in ihrem Flächengehalt am wenigsten deutlich ausgeprägt, am wenigsten scharf gegeneinander abgegrenzt; die Modellierung erfolgt über mehrere Stufen als in den Gewändern. Dennoch aber ist auch in der Karnation niemals eine Farbe allmählich in einen geringeren Helligkeitsgrad oder einen anderen Farbton übergeführt. Am eindrucksvollsten erscheint die Flächenzerlegung bei den Gewändern, insbesondere in den Bildern aus der mittleren und späteren Zeit des Meisters, wo überall die Lichtflächen klar und scharf neben die Schattenflächen gesetzt sind; schon die Lichtwirkung hatte zur Folge, daß scharfe Kontraste von Licht- und Schattenflächen entstanden. Wie bereits angedeutet, war die Flächenzerlegung, ohne sie gleichzeitig durch Verhältnisse, wie sie sich in der Natur vorfinden, zu motivieren, dem Stil Tintorettos fremd. Nicht schon Greco, bei dem die Zerlegung in Flächen allerdings eine noch schärfere ist, der aber doch im Prinzip noch dem Grundsatz einer naturalistischen Motivierung derselben treu bleibt, sondern erst viel spätere Maler, Künstler der neuesten Zeit, haben das Prinzip der Flächenzerlegung in einer Weise angewandt, die sich von einer natürlichen Motivierung, wenn auch nicht immer vollständig, so doch in mehr oder minder hohem Grade *loslöst.*

(Bemerkt sei noch, daß eine „naturalistische Motivierung" keineswegs auf eine naturalistische Tendenz des Künstlers im eigentlichen Sinne einen Rückschluß erlaubt. Die natürliche Lichtwirkung, die die Gewandpartien in so scharf voneinander abgesetzte, kontrastierende Flächen zerlegt, kommt als „natürlich" hier nur insofern in Betracht, als sie dem Eindruck das Ungewohnte, das Befremdende nimmt, das leicht entstehen könnte, wenn eine solch natürliche Motivierung fehlte; es handelt sich nicht um das Vorhandensein irgendwelcher *inhaltlichen* Beziehung zur Wirklichkeit. Eine ähnliche Bedeutung

des Naturalismus liegt darin, daß die Farbintervalle durchgehends eine sehr viel leichtere Wirkung haben, wenn die Farbtöne, die zusammengestellt werden, zueinander in dem Verhältnis stehen, wie es durch die „spezifischen Helligkeiten" gegeben ist, d. h. die Helligkeiten, wie sie den Farben an sich, ohne Rücksicht auf besondere Beleuchtungsverhältnisse, zukommen: ein Kontrast von Blau und Gelb hat also im allgemeinen dann eine leichtere Wirkung, wenn das Gelb heller, das Blau dunkler erscheint – eine schon von Brücke und anderen Autoren hervorgehobene Tatsache.)

Es ist in höchstem Grade bemerkenswert, daß die Zerlegung in Flächen in der venezianischen Malerei von Anfang an vorgebildet war: vom Stil der Mosaiken, der gerade hieraus seine ihm eigentümliche malerische Wirkung zieht, bis zu Carpaccio und Bonifazio finden wir überall ein ähnliches Verfahren, am ausgeprägtesten dort, wo der Einfluß fremder Kunst gering war: bei den Stadtvenezianern, keineswegs aber nur bei diesen, sondern gelegentlich auch bei Künstlern, die durchaus der Terra ferma zugehören, wie dem jungen Tizian.

Die Bedeutung, die der Flächenzerlegung im Gegensatz zur „allmählichen" Modellierung des Leonardo, Correggio und Rubens zukommt, ist eine doppelte: einmal die größere Freiheit der Farbe von der Form und die damit zusammenhängende besondere Lebhaftigkeit des rein koloristischen Eindrucks, die Betonung des „Eigenwertes" der Farbe (nach einem Ausdruck H. Jantzens), andererseits die größere Schlagkraft der Modellierung selbst: wenn diese nicht schon im einzelnen durch die Malerei selbst gegeben ist, sondern die Verbindung der Teile, der Flächen zu einem Körper sich erst im Auge des Betrachtenden, durch die Tätigkeit des Beschauers vollzieht, wird die Eindruckskraft der Körperlichkeit selbst gesteigert, einem bekannten psychologischen Gesetz gemäß. Insbesondere gilt dies für die weite Distanz, auf die, im Gegensatz zu den Bildern etwa des Leonardo, die dekorativen Werke der venezianischen Malerei im allgemeinen berechnet sind.

Die Tatsache, daß die Flächenmodellierung neben ihrer besonderen Lebhaftigkeit plastischer Wirkung vor allem auch eine größere Freiheit der Farbe von der Einzelform zur Folge hat, erklärt es auch, warum zwischen jener besonderen Steigerung der Plastizität des Gegenstandes und der Selbständigkeit des Kolorits, die wir doch als eines der wesentlichsten Stilmerkmale Tintorettos bezeichnet haben, kein Widerspruch besteht. In welcher Weise aber ist in der Farbenverteilung, in der Stellung der Farbtöne zueinander, ein durch rein dekorative, nicht der Darstellung folgende Gesichtspunkte bedingtes System der Farbenverteilung vereinbar mit den Anforderungen, die ein bestimmter Inhalt an die Verteilung der Farben notwendigerweise – soll anders der Bildeindruck nicht völlig verworren bleiben – richten mußte?

Wenn in Tintorettos Werken die Farbe ihren eigenen Gesetzen folgt, wenn die Farbtöne und ihre Stellung im Bilde nicht bestimmt werden in erster Linie durch den Bildinhalt, den Gegenstand, sondern durch die Gesichtspunkte farbiger Dekoration – mußte es dann nicht zu einer Zwiespältigkeit kommen? Wie konnte unter diesen Bedingungen

noch eine Einheit erzielt werden? – Die venezianische Tradition war es, die eine Zwiespältigkeit nicht zuließ. Die Linienkomposition zeigte sich durch ähnliche dekorative Gesichtspunkte bestimmt wie die Farbe. Tintoretto, so ausgeprägt individuelle Züge sein Stil auch trägt, offenbart doch immer seine Zugehörigkeit zur venezianischen Malerei des Cinquecento als das letzthin entscheidende Merkmal seines Stiles, und alle seine Werke sind nur durch die Vergangenheit der venezianischen Kunst zu erklären. Durch die venezianische Tradition war gewissermaßen eine „prästabilierte Harmonie" von Farbe und Bildinhalt ohne weiteres gegeben.

Das Grundprinzip, das die Vereinigung von frei dekorativer Erscheinung einerseits und mit dem Gegenständlichen harmonierender Gestaltung andererseits möglich machte, war die prinzipielle Gleichmäßigkeit der Verteilung der Bildelemente. Dadurch, daß die Bildteile gegeneinander immer in eigentümlicher Weise ausbalanciert waren, daß die Bildfläche im wesentlichen gleichmäßig aufgeteilt war, daß kein einzelnes Glied, kein Bildteil durch abweichende Behandlung einen übermäßigen, alles andere überwiegenden Akzent erhielten, wurde ein Auseinanderfallen des Bildes, eine Diskrepanz von Bildinhalt und Zeichnung einerseits und Farbenverteilung andererseits vermieden.

Die Gleichmäßigkeit der Bilderscheinung bezieht sich auf Zeichnung wie auf Farbe und charakterisiert die venezianische Malerei von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende.

In den Mosaiken von S. Marco besitzen wir die ersten wunderbaren Zeugnisse dieser Flächendekoration. Die Maler des Trecento: Lorenzo Veneziano, Catarino Veneziano, Niccolo di Maestro Paolo nehmen den Stil auf, und im Quattrocento sind es hauptsächlich die Stadtvenezianer, alle die Maler, die von fremder Kunst wenig beeinflußt waren, die in ähnlichem Geiste ihre Bilder geschaffen haben: Jacobello del Fiore noch ganz am Anfang des 15. Jahrhunderts, später Jacopo Bellini, in dessen Madonnenbildern man den Einfluß der Mosaiken am allerunmittelbarsten spürt, Fra Antonio da Negroponte, der den kräftig-bunten Stil der Mosaiken ins Zarte übersetzt, Crivelli, der in der Auflösung des Bildes in gleichmäßig kleine Farbstückchen bis nahe ans Bizarre geht, schließlich Gentile Bellini, der durch seine Reise nach Byzanz die Verbindung mit der dekorativen Kunst des Orients wachgehalten hat.

Nur diejenigen Maler, die von der plastisch-isolierenden Ausdruckskunst von Florenz, die überhaupt von fremder Kunst stärker beeinflußt waren: Bartolommeo Vivarini, in den Bildern seiner späteren Zeit, und Alvise Vivarini entfernen sich ein wenig – auch diese nicht allzu sehr – von dem streng gebundenen Stil, wie ihn die altvenezianische Tradition vorschrieb.

Mantegnas Einfluß war bei den Künstlern der Terra ferma hauptsächlich maßgebend, und dort wo er nicht, wie in den Werken des Crivelli oder des Gentile Bellini eine Vereinigung mit dem Stil der Mosaiken einging – bei dem in Padua aufgewachsenen Giovanni Bellini –, da schienen gelegentlich die venezianischen Traditionen zerspringen zu wollen. Indes nur scheinbar; im Grunde blieb auch hier das Prinzip einer Ebenmäßig-

keit der Bilderscheinung, einer ruhigen gleichmäßigen Ausbreitung der Formen und Farben im wesentlichen durchaus gewahrt, wenn auch die Teilung der Fläche nicht in jener kleinen dem Mosaik verwandten Art durchgeführt war, wie sie gleichzeitig mit Giovanni Bellini in Venedig vor allem Carpaccio weiter ausgebildet hat. Die großen Maler des Cinquecento: Giorgione und Tizian, Sebastiano del Piombo (in den Werken seiner venezianischen Zeit), Palma und Bonifazio de Pitati halten an dem Prinzip der gleichmäßigen Bildfüllung vollkommen fest. Überall hier finden wir die gleichmäßig-dekorative Füllung der Bildfläche mit Farbe, die ruhige Ausbreitung der Farben und Formen in dem breit auf den Gegenständen ruhenden Licht.

Wohl gibt es Unterschiede im einzelnen – es ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen –, das Grundprinzip ist letzthin überall das gleiche.

Auch Tintoretto, so sehr er zunächst oft im einzelnen abzuweichen scheint, folgt dennoch dem Prinzip einer gleichmäßigen Verteilung der Bildelemente. Während die Werke der mittleren Zeit gelegentlich eine wechselvolle, obwohl niemals im ganzen eine dem Prinzip wirklich entgegenstehende Behandlung zeigen, kehrt er gerade in den Werken seiner reifsten Zeit und in den eigentlichen Spätbildern, wo die Bildfläche in vollkommen lockerer und dennoch ganz gleichmäßiger Weise von Farbe gleichsam „durchwirkt" ist, durchaus zurück zu dem Ausgangspunkt der venezianischen Entwicklung.

Der „Kampf Michaels mit dem Drachen" in Dresden, die Bilder von S. Giorgio maggiore zeigen eine völlig mosaikartige Aufteilung der Fläche, eine Füllung mit Stückchen bunter Farbe.

Oberflächlich betrachtet, scheint sich die Malerei Tintorettos von der früheren venezianischen Art recht weit zu entfernen. Von jener Breitflächigkeit, wie sie am schönsten vielleicht in Bonifazios Bildern sich ausspricht, wo eine Farbfläche ganz ruhig neben eine andere Farbfläche gesetzt ist, bemerkt man in Tintorettos Werken nicht mehr allzuviel.

Wenn nun auch unzweifelhaft die Großflächigkeit der Maler aus der ersten Hälfte des Cinquecento eine Umgestaltung erfahren hat, wenn auch gelegentlich eine Fläche in Pinselstriche fast aufgelöst wird, so ist bei aller Steigerung der Lebhaftigkeit des Vortrages letzthin der Effekt doch auch in jenen Bildern ein ähnlicher. Gewahrt bleibt das Prinzip einer dekorativ-gleichmäßigen Bildfüllung, wo nicht einzelne Teile einen besonders lebhaften farbigen Akzent erhalten haben, wo nicht alles auf einen Punkt konzentriert ist, sondern der Blick gleichmäßig über die Bildfläche verteilt wird. Allerdings erscheint das Bild jetzt aus größerer Distanz gesehen, daher nicht dasselbe ängstliche Festhalten der Farbintensitäten. Auch treten an Stelle der breiten Flächen jetzt kürzere Flächen – Greco ist auf diesem Wege weitergegangen, bei ihm darf man von einer „Kurzflächigkeit" im eigentlichen Sinne sprechen – und auch der Pinselstrich, die Faktur gewinnt eine größere Bedeutung als früher, doch wird diese bei Tintoretto nirgends so groß, konzentriert sich nie so sehr auf eine Stelle, daß die dekorative Gesamterscheinung darunter leidet. Eine verschwimmende Behandlung einzelner Teile, wie wir sie so oft in späterer Malerei (etwa

bei Watteau) finden, fehlt durchaus, immer sind die einzelnen Farbflächen als feste, bestimmt und klar in sich geschlossene Flächen gegeneinander gestellt – daher auch die Bedeutung des die Farbfläche umziehenden Konturs –, wenn auch nicht in jener großflächigen und ruhigen Art, wie sie der früheren venezianischen Malerei eigen war, sondern in einer anderen Lebhaftigkeit, in einer Art, die einer rascheren, vageren Bildauffassung entsprach.

Das letzthin Entscheidende ist immer die einheitliche Durchführung der Behandlungsweise durch das Bildganze hindurch. Den schärfsten Gegensatz zu Tintorettos Stil bildet jene Art, wo der farbige Charakter kein stetiger ist: wie eine einzelne Farbe „changiert" oder „irisiert", d. h. allmählich von einem Ton in einen anderen übergeht, in allmählichem Übergang sich, wenn auch ganz wenig, verändert, so erfährt auch das Gesamtbild nach einer bestimmten Richtung hin in seinem farbigen Charakter eine *allmähliche* Umwandlung. Einer derartigen Behandlungsweise, die in prinzipiellem Gegensatz zu der des Tintoretto steht, begegnen wir in der Geschichte der Malerei außerordentlich häufig, man denke nur an Werke van Dycks, wo so oft die Bildränder oder der Hintergrund neutral, fast farblos erscheinen, und je mehr wir uns dem Zentrum der Darstellung nähern, um so mehr sich lebhafte Farbtöne zusammendrängen. Im Gegensatz zu den Partien des Hintergrundes sind die den Hauptgegenstand im Mittelpunkt bildenden Flächen detailliert behandelt, enthalten einen viel größeren Reichtum an Nuancen als die viel leereren Flächen am Bildrand oder im Hintergrund, und erscheinen dadurch viel schwerer und gehaltvoller. Typische Beispiele einer derartigen Behandlung des Gesamtbildes sind auch florentinische Fresken aus dem Cinquecento, die wie Bronzinos große Freske des Laurentiusmartyriums in S. Lorenzo zu Florenz in den oberen Partien, des Himmels und der Architektur, fast vollkommen farblos erscheinen, wo die Farben erst nach dem unteren Bildteil zu allmählich lebhafter werden und die Figurengruppe ganz unten erst die einzigen wirklich lebhaften Farbkontraste des Bildes enthält.

Wie das Bild*ganze* bei Tintoretto immer derart gestaltet ist, daß der Beschauer zu einer im Prinzip gleichmäßigen Umfassung des gesamten Bildfeldes veranlaßt wird, so ist auch die *einzelne* Farbfläche nicht changierend (in dem eben genannten Sinne) behandelt. Erscheinen einzelne Farbflächen mehr nuanciert als etwa in Bildern Bonifazios, so sind sie es doch nicht derart, daß sie in einer bestimmten Richtung ihren Ton allmählich verändern – so daß etwa eine gelbliche Farbfläche, die ein wenig Rot mitenthält, dem Rande zu in allmählicher Zunahme ein Mehr von roten Tönen hinzugewinnt –, der Reichtum der Farbe ist vielmehr ein vollkommen *freier*.

Neben der gleichmäßigen Flächenbehandlung steht als eine der wichtigsten Bedingungen farbiger Bildwirkung im Sinne des Tintoretto die vollständige Durchführung der Buntfarbigkeit. Auch hier liegt einer der größten Gegensätze, die Tintorettos Farbengebung vom Kolorit anderer großer Künstler der Farbe, von Velazquez, van Dyck, Rembrandt und anderen Malern trennen.

Indem wir von „Buntfarbigkeit" sprechen, unterscheiden wir (mit Wundt, Ostwald u. a.) bunte Farben (Rot, Blau, Grün, Gelb) von neutralen, tonfreien (Ostwald: „unbunten") Farben (Schwarz, Weiß, Grau), finden es aber für die kunsthistorische Praxis, für die Bildbeschreibung vorteilhaft, auch solche Farben noch zu den „neutralen" zu rechnen, die nicht vollkommen tonfrei, sondern nur in solchem Maße „gebrochen" (d. h. durch Zusatz von Schwarz oder Weiß verändert) sind, daß sie sich den tonfreien Farben nähern. Wir unterscheiden also einen größeren oder geringeren Grad von Neutralität oder Neutralisierung und verstehen unter der letzteren die Abschwächung des Grades der buntfarbigen Wirkung eines Tones in der Richtung auf Grau, Schwarz oder Weiß. Es macht dabei keinen Unterschied, ob die Neutralisierung durch Zusatz von Schwarz oder Weiß oder Schwarz *und* Weiß geschieht, ob, um mit Ostwald zu sprechen, dunkelklare, hellklare oder trübe Farben in Frage kommen[3]. „Neutral" heißen also in unserem Sinne alle in so hohem Grade gebrochenen Farben, daß ihr Aussehen dem Schwarz, Weiß oder Grau sich nähert. Daß dabei von der physikalischen Terminologie abgewichen wird, halten wir um so weniger für einen Fehler, als ja von Natur die Definitionen des Physikers für die Malerfarben nur mit nicht unerheblichen Einschränkungen Geltung besitzen. „Dunkelklare" Farben gibt es, streng genommen, in der Tafel- und Wand-Malerei überhaupt nicht, auch bei diesen handelt es sich um trübe Farben. Auch ist das Schwarz als Malerfarbe niemals vollkommen tonfrei, sondern hat immer einen wenn auch ganz geringen Grad von Buntfarbigkeit. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, an dieser Stelle auf die zahlreichen, übrigens auch schon von anderen Autoren vielfach erwähnten Besonderheiten der Malerfarben einzugehen.

Tintoretto hat im Gegensatz zu zeitgenössischen und späteren Koloristen (Andrea del Sarto, Moroni, Velazquez und vielen anderen) das tonfreie Grau von Anfang an vermieden, ja auch dem Schwarz ist er, außer in Porträts, wo der Gegenstand es oft unvermeidbar erscheinen ließ, aus dem Wege gegangen (im Gegensatz zu Tizian). Weiß erscheint in den Werken der reifen Zeit nur in kleinen Stücken und in pastosem Auftrage. Es charakterisiert durchaus den Frühstil, große Flächen in annähernd weißlicher Farbe zu geben, wie in der „Rettung" der Dresdener Galerie, wo die großen ausgebreiteten, gar nicht durch buntfarbige Schatten unterbrochenen Karnationsflächen die Bildwirkung „zerreißen".

In den Werken der späteren Zeit ist die Buntfarbigkeit eine vollkommene: man betrachte nur den Gonzagazyklus in München, das Schlachtbild im Prado, den „Michael" in Dresden, die „Mannalese" von S. Giorgio maggiore. Es gehört zu den merkwürdigsten Mißverständnissen, die Tintorettos Kunst immer wieder erfährt, daß so viele (namentlich englische) Autoren bei der Besprechung der farbigen Haltung Tintorettos das Umgekehrte behaupten, gerade eine Monochromie, einen außerordentlichen Grad von Gedämpftheit des Tones als für seinen Kolorismus charakteristisch bezeichnen. Offenbar hat hier nur der schlechte Erhaltungszustand, der viele Farben, insbesondere das Blau völlig dunkel

werden ließ, die Betrachter irregeführt. Wohl gibt es einzelne Bilder der Übergangsperiode, namentlich aus den sechziger Jahren, in denen Teile des Bildes monochrom, farblos erscheinen, in denen, als Ausdruck einer bestimmten Lichtwirkung, auch die Gesamtstimmung einen eigentümlich „fahlen" Charakter hat, aber auch in diesen Bildern – durchaus vereinzelten Beispielen – kann nicht von einer eigentlichen Monochromie, Farblosigkeit gesprochen werden, da den neutralen Farben immer lebhafte bunte Töne gegenüber stehen, die über die ganze Bildfläche sich ausbreiten und den Eindruck bestimmen. Gerade weil in diesen Bildern (zu nennen sind hier vor allem die „Hochzeit zu Kana" und die Kreuzigung in der Scuola di S. Rocco) überall bunte Farben, oft in großen Flächen, wiederkehren, bleibt der Charakter der allgemeinen Buntfarbigkeit durchaus gewahrt.

Auch der Ausspruch des Meisters, Schwarz und Weiß seien die schönsten Farben, darf nicht irremachen, augenscheinlich wollte er mit diesem Satz nur betonen, wieviel Wert er auf gute Zeichnung und klare Plastik legte, denn er setzte hinzu, „das Schwarz gebe durch die Tiefe des Schattens den Figuren Kraft, das andere die plastische Form". Offenbar ist damit über den eigentlich farbigen Wert von Schwarz und Weiß nichts ausgesagt.

Sucht man unter den großen Koloristen der neuesten Zeit nach einer Analogie zu Tintorettos gleichmäßiger Buntfarbigkeit, so wird man vor allem an Monticelli sich erinnert fühlen. Trotz aller Unterschiede (es soll zwischen den beiden so verschiedenen Malern hier keine weitere Parallele gezogen werden) ist das Prinzip der Zusammensetzung des Bildes aus Stücken intensiver bunter Farbe – bis in den letzten Hintergrund hinein – doch das gleiche.

Gegenüber anderen bedeutenden Malern der neuesten Zeit, wie Cézanne, besteht in dieser Hinsicht ein viel erheblicherer Unterschied. Die neutralen Farben spielen hier eine größere Rolle, auch haben die in Tintorettos Werken den hellen Farben entgegenstehenden ausgebreiteten Dunkelheiten nicht die gleiche Bedeutung. Vor allem aber – einer der wichtigsten Unterschiede Tintorettos von Cézanne, der nicht zu gering angeschlagen werden darf –, es hat bei Cézanne die einzelne Farbfläche als solche in ihrer Struktur und in ihrer Richtung als Fläche, sowie schließlich in weiterem Sinne die Farbe überhaupt in ihrer gleichsam gegenstanderzeugenden Kraft eine ganz anders schlagende Bedeutung, eine so visionäre Gewalt, daß der Gesamteindruck bei Cézanne – trotzdem beiden Malern die Zusammensetzung aus Flächen gemeinsam ist – dennoch ein nicht unwesentlich verschiedenes Gepräge erhält. Niemandem wird es einfallen, bei Cézanne von einer Mosaikwirkung sprechen zu wollen – die doch immer eine relative Bedeutungslosigkeit des einzelnen Farbstückes, ein Untergehen desselben im Gesamteindruck voraussetzt –, eher vielleicht bei Renoir mit seinen mosaikartigen Zusammenstellungen von purpurroten und mennigroten Farbstückchen, obwohl hier doch entweder ein einziger Ton – eben jene Mischfarbe von Rotviolett und Orange – zu sehr das Bild beherrscht, oft aber auch die Wirkung zu weich, zu duftig-zerfließend ist, als daß von einer Mosaik-

wirkung die Rede sein könnte. Verschwimmende, weich zerfließende Wirkungen gibt es, obwohl in anderer Art, auch in italienischer Malerei des Cinquecento – man denke nur an Correggio oder Barocci; auch ein Florentiner der Hochrenaissance ist hier zu nennen: Andrea del Sarto, wo die Figuren oft fast duftig aus einem unbestimmten Gewoge neutraler Töne emportauchen. Von einer Vollständigkeit buntfarbiger Füllung, einer Zusammensetzung des Bildes aus „festen“ Stücken bunter Farbe, wie wir diese in venezianischer Malerei regelmäßig antreffen, kann bei Andrea del Sarto in keiner Weise gesprochen werden.

In erster Linie maßgebend für die Verschiedenheit des Eindrucks ist die Behandlung der *Hintergründe.* Während in den Bildern des Andrea del Sarto die Figuren farbig vor einen neutralen Grund gesetzt sind, hat bei Tintoretto der Hintergrund farbig die gleiche Bedeutung wie die Figuren, es besteht eine ganz andere farbige Kontinuität der Raumschichten. In einem Bilde aus Tintorettos späterer Zeit wie der „Auferstehung Christi mit den drei Avogadori“ im Dogenpalast erscheint der Hintergrund, der Himmel, fast noch gesättigter und intensiver als die Figuren, die dadurch in die Farbe der Luft wie eingebettet erscheinen.

Schon das Prinzip der gleichmäßigen Bildfüllung konnte es nicht zulassen, daß die Figuren als das Bedeutungsvollere farbig dem Hintergrund gegenüber zu sehr ausgezeichnet würden, daß der Hintergrund zu sehr zurücktritt; vor allem war dadurch erst eine farbige Raumwirkung im eigentlichen Sinne, eine einheitliche Erscheinung des in allen Teilen von Farbe erfüllten Raumes möglich. Sobald, wie dies in florentinischen und umbrischen Bildern namentlich im Quattrocento, aber auch im 16. und 17. Jahrhundert sehr oft der Fall ist, der Hintergrund den Figuren gegenüber farbig zu wenig zur Geltung kommt, sei es durch zu stumpfen oder neutralen Farbton, sei es durch zu dünnen Auftrag der Farbe, konnte von einem einheitlichen, das ganze Bild erfüllenden farbigen Raumkontinuum keine Rede sein. Ein Höchstes an farbiger Raumkontinuität bietet Tintoretto in Werken wie dem eben genannten Bilde des Dogenpalastes, wo die Figuren in den Hintergrund farbig gleichsam eingebettet sind.

Fassen wir die wesentlichsten Faktoren der farbigen Raumwirkung, wie sie Tintoretto eigentümlich ist, zusammen, so sind es außer jener Behandlung des Hintergrundes insbesondere alle jene Momente, die das Bildganze farbig-flächig erscheinen, d. h. die Plastizität des einzelnen Gegenstandes im farbigen Gesamtflächenbilde aufgehen lassen. Wohlverstanden darf man bei Tintoretto nur von einer *farbigen* Flächigkeit sprechen. Wir haben hierüber schon wiederholt gehandelt, sind aber genötigt, an dieser Stelle noch einiges hinzuzufügen, was dazu beitragen kann, das eigentlich Wesentliche dieses nicht ganz leichten Problemes aufzuhellen.

Betrachtet man die Figuren und Figurenverbindungen in Tintorettos Werken nur nach ihren linearen Umgrenzungen, etwa in einer Photographie, so will es oft scheinen, als ob von Flächenhaftigkeit gar keine Rede mehr sein könne – so sehr beherrschen

Schiebungen, schraubenförmige Drehungen der Figuren vom Vorder- zum Hintergrund den Bildeindruck. Was das Bild trotzdem flächenhaft erscheinen läßt, ist eben die Farbe. In welchem Sinne darf man hier von „flächenhaft“ sprechen?

Der Psychologe David Katz unterscheidet in seinen Untersuchungen über die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung „Flächenfarben“, d. h. Farben, die nur als Farbtöne wirken (z. B. das Blau des Himmels, durch ein Fernrohr betrachtet) und „Oberflächenfarben“, d. h. solche Farben, die an einer bestimmten Oberfläche, an einem Gegenstande haften[4]. In ähnlichem, etwas erweiterten Sinne möchten wir hier die Farbe des Tintoretto, im Gegensatz z. B. zur Farbe des Rubens, als Flächenfarbe bezeichnen, als eine Farbe, die nicht der Form eines bestimmten Gegenstandes folgt, sondern als Fläche, als Ebene, richtiger: „gestaltlos“ wirkt; wenn sie auch nicht so ausschließlich als Farbton erscheint wie die Flächenfarbe im Sinne des ebengenannten Psychologen, so haftet sie doch nicht an der plastischen Form, ja sie hat in gewissem Sinne trotz aller Körperhaftigkeit des Vortrages eine entmaterialisierende Wirkung in bezug auf den Gegenstand, den sie bezeichnet. Sie wirkt vorwiegend nur als „Ton“.

Die wichtigste Vorbedingung für eine derartig einheitliche Farbtonwirkung des Gesamtbildes war ein bestimmtes harmonisches Verhältnis der einzelnen im Bilde gegebenen Töne zueinander. Würde etwa an einer einzelnen Stelle der Ton, mit dem eine Figur modelliert ist, zu sehr vorwiegen, so könnte niemals eine einheitliche Farbtonwirkung zustande kommen. Wie ganz anders Rubens hier verfährt als Tintoretto, wie Rubens die einzelne Figur durch eine viel größere Isolierung des Farbtones plastisch hervortreten läßt, wie er sie keineswegs als Farbfläche dem Gesamtbild einordnet, zeigt sehr deutlich etwa ein Frühwerk des Rubens, der „hl. Sebastian“ der Berliner Galerie. Hier stehen die grünlichen und braunen Töne in den Schatten und Halbschatten der Karnation in einem ganz anderen Verhältnis zu dem Vegetationsgrün, als man dies bei Tintoretto findet, sie sind gegenüber dem Grün im Hintergrunde, im Laubwerk, obwohl nicht an und für sich übermäßig intensiv, so doch stark genug, daß im Verein mit dem lebhaften Ton in den Lichtern der Karnation hier schon von der bei Rubens auch sonst so häufigen übermäßigen Betonung eines einzelnen, der Figur, und von einer „Übermodellierung“ – vom Standpunkt der Venezianer aus – gesprochen werden darf. Auch Tintoretto gibt sehr oft lebhaftes Grün in den Schatten der Karnation, dabei haben aber der Grund und die Bildränder gleich lebhafte Farbtöne.

Der außerordentliche Unterschied des Rubens und ebenso, wenn auch oft in geringerem Grade, des van Dyck von Tintoretto besteht darin, daß in jenen vlämischen Bildern die Modellierungstöne sich nicht in die Gesamterscheinung des Bildes in der Weise einfügen, wie dies für eine Flächenwirkung erforderlich ist. Ein Werk wie van Dycks „Beweinung Christi“ des Berliner Museums wird niemals als farbige Fläche aufgefaßt werden können; die Töne, durch die der Leichnam Christi modelliert ist, beschäftigen das Auge so sehr,

sie gehen so gar nicht im Gesamteindruck unter, daß eine Augeneinstellung, die diesen durch vielerlei ganz abweichende Farbtöne modellierten Körper als farbige Fläche auffaßt, gänzlich undenkbar ist. (Von einer Augeneinstellung zu sprechen, die einem Werke der Malerei gegenüber möglich ist, hat natürlich nur insoweit eine Berechtigung, als für eine solche durch die Gestaltung des Bildes selbst die Anhaltspunkte gegeben sind. Eine Augeneinstellung, die in ganz abweichenden, vielleicht vollkommen anormalen subjektiven Gewöhnungen des Beschauers ihren Grund hat, kann für die kunsthistorische Betrachtung nicht in Frage kommen.)

Das dekorative Flächenschema geht in den Spätwerken gelegentlich eine Verbindung ein mit einem neuen Stil, den man angesichts eines Bildes wie des „Martyriums der hl. Cosmas und Damian" in S. Giorgio mit seinem ganz ungewöhnlichen Sichtbarwerden stereometrischer Konstruktion als Ansatz zu einem Kubismus bezeichnen darf. Schon im vorigen Kapitel haben wir festgestellt, wie in einzelnen Spätwerken die Achsen der Körper schräg zur Bildfläche orientiert sind. Dieser Kompositionsweise entspricht naturgemäß die Anordnung der Farbflächen, diese stehen nicht mehr parallel, sondern schräg zur idealen Vorderebene, sie bilden Prismen, Kristalle. Das Schlachtbild im Prado, der „Kampf Michaels" in Dresden, ja fast jedes Werk der Spätzeit zeigt irgendwie Ansätze zu diesem Stil, der im „Martyrium der hl. Cosmas und Damian" am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

Das Merkwürdige ist nun: so sehr die Fläche in kleine, unregelmäßige Körper, Prismen aufgelöst ist, so geht doch nicht der Eindruck einer einheitlichen Bildfläche verloren. Das Bild scheint nur in einem besonderen Grade aufgerauht zu sein, einem facettierten Glase vergleichbar.

Überhaupt ist es eines der wesentlichsten Merkmale der Kunst Tintorettos, daß immer die Bildfläche eine eigentümliche Realität besitzt, eine Substanzialität, die nirgends, auch nicht bei einer weitgehenden Auflösung der einzelnen Flächen, verloren geht. Wie der Farbe, dem Farbkörper selbst immer eine sehr erhebliche Materialität eigen ist, so hat die ganze Bildfläche eine außerordentliche Festigkeit, sie erscheint auch nirgends an irgendeiner Stelle eingetieft oder durchsichtig; wie bei einem Gobelin, mag hier auch einmal die Tiefe in einer ungewöhnlich illusionistischen Weise vorgetäuscht sein, doch immer infolge der Textur die Wirkung der einheitlichen Gobelinfläche als der maßgebende Eindruck durchschlägt, so besitzt auch bei Tintoretto die Bildfläche immer eine außerordentliche Festigkeit, die in vollkommenem Gegensatz steht zu dem Unbestimmten, Verrauchenden, Verfließenden, das wir nicht nur sehr oft in der Kunst der neuesten Zeit, sondern auch in früheren Jahrhunderten, von italienischen Malern bei Andrea del Sarto und vor allem bei Correggio, im 17. Jahrhundert bei Rembrandt finden – bei Rembrandt auch in Werken ganz später Zeit mit ihren nicht selten unbestimmten und verfließenden Gründen.

Die Realität der Bildfläche, von der hier die Rede ist und der eine so große Bedeutung für den Eindruck der Bilder Tintorettos zukommt, darf keineswegs mit der Flächen-

haftigkeit des Bildeindrucks identifiziert werden, da sie in erster Linie eine Materialität des Farbkörpers voraussetzt. In dieser Substanzialität der Farbe ist es auch begründet, daß die einzelnen Farben ganz anders an der Bildfläche zu haften scheinen als in den Werken solcher Maler, bei denen eine derartige Realität der Bildfläche in geringerem Grade besteht. In Rembrandts Spätwerken ist ein Rot oder Gelb viel mehr locker, ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der Bildfläche, in das Sehfeld hineingesetzt, ein Rot schwebt irgendwo im Raum und ist von einer unbestimmten Masse von Braun oder Gelb umbrodelt.

Nicht als ob in Tintorettos Werken die Farben innerhalb des Bildfeldes bestimmter lokalisiert wären – im Gegenteil; immer aber erscheinen sie als untrennbar von einer festen Bildfläche; ihre Zugehörigkeit zu dieser ist viel weniger leicht wegzudenken als bei Rembrandt. Es hat dies seinen Grund – abgesehen von der Gesamtdisposition des Bildes, die eine viel strengere „Füllung", eine größere Gleichmäßigkeit der Wirkung im italienischen Sinne erkennen läßt – vor allem in der starken Wirkung der Textur der Leinwand und in der namentlich Correggio und Andrea del Sarto gegenüber so auffallenden ganz anderen Materialität des Farbkörpers.

* * *

Für alles das was im engeren Sinne als Farbkomposition bezeichnet werden kann, d. h. die Zusammenstellung der Farben nicht im Hinblick auf die Wahl der Töne, die Farbenskala, sondern den *Bildwert* der Farben, ist der Begriff der *Lokalisation* der Farben von entscheidender Wichtigkeit. Von der früheren italienischen Malerei unterscheidet sich Tintoretto in erster Linie durch die viel geringere Bestimmtheit, mit der die einzelnen Farben innerhalb der Bildfläche lokalisiert sind, durch den ganz anderen Fluß, in dem die Farben sich zu befinden scheinen. Hierdurch in erster Linie kommt jener leichte malerische Eindruck zustande.

Der Grund hierfür liegt keineswegs nur im „Mosaikstil", in dem höheren Grade von gleichmäßiger Buntfarbigkeit, der Tintorettos Werken eigen ist – denn eine mosaikartige Buntfarbigkeit gibt es, wenn auch nicht in ganz dem gleichen Sinne, schon im Quattrocento –, sondern in der ganz anderen Berücksichtigung der Kontrasterscheinungen, der Induktionswirkungen, ferner in den Farbintervallen, d. h. der Art der Wiederholung einer einzelnen Farbe, in der Verteilung der Farbtöne, kurz eben in jenen Faktoren, die die farbige Komposition ausmachen [5].

Noch in Tizians Werken, namentlich in denen seiner früheren und mittleren Schaffensperiode, erscheint eine Farbe, auch dort, wo sie als bunte Farbe sich vollkommen einfügt in eine Reihe anderer bunter Farben, doch immer „lokalisiert": das Auge empfindet die Farbe durchaus an eine bestimmte Stelle des Bildes gebunden und vermag nicht so leicht zu einem anderen Ton überzugehen und die Farbe mit anderen Tönen gleichzeitig

zu sehen, zusammen zu sehen wie in Tintorettos Bildern. Hier sind die Farben in einem viel geringeren Grade lokalisiert; wendet man sich von einem Werke Tintorettos, von dem ein starker farbiger Eindruck ausgegangen ist, ab, so erinnert man sich wohl deutlich an ein bestimmtes Purpurrot oder Blau, keineswegs aber verbindet sich mit der Erinnerung an die Farbqualität, den Farbton, mit gleicher Lebhaftigkeit auch die an den Ort im Bilde, an dem die Farbe haftet; die Farben scheinen in Tintorettos Bildern viel mehr zu „fließen" als in denen anderer italienischer, auch venezianischer Maler. Die Farben verbinden sich miteinander in einem ganz anderen Grade – was aber keineswegs in einem Verschwimmen der Farbgrenzen seine Ursache hat: wir haben schon im vorigen Kapitel darauf hingewiesen, welche Festigkeit die Konturen in Tintorettos Werken sehr oft besitzen und wie bestimmt die Grenzen gegeneinander abgesetzt sind.

Einer der wesentlichsten Gründe für den ganz anders leichten, fließenden Eindruck der Farben liegt in der weitgehenden Berücksichtigung der Wirkungen komplementärer *Induktion.* Wenn in Tintorettos Deckenbildern der Retrostanza dei Capi del Consiglio dei Dieci (jetzt in der Akademie) ein Kontrast von Rot und Blaugrün dadurch hergestellt wird, daß beide Farben nur mit wenigen Pinselstrichen und nur in geringer Intensität gemalt sind, so ist es erst das Auge des Beschauers selbst, das beide Farben zu einem lebhaften Kontrast zusammenfaßt, so gewinnt erst durch die Tätigkeit, die Mitarbeit des Auges der Kontrasteindruck seine eigentliche Intensität. Während auf diese Weise der Blick des Beschauers ohne weiteres von der einen Farbe zur anderen übergeführt wird, die erste Farbe gar nicht wahrnehmen kann, ohne die andere ganz gleichzeitig aufzufassen, wird überall dort – wir finden dies in der italienischen Malerei im 15. und 16. wie im 17. Jahrhundert überaus häufig –, wo Rot und Grün oder einer dieser Töne in voller Sättigung aufgetragen ist, das Auge schon auf einer einzelnen Farbfläche so sehr festgehalten, daß ein leichter, fließender, malerischer Eindruck gar nicht zustande kommen kann.

In zahlreichen Bildern Tintorettos der Scuola di S. Rocco ist ein außerordentlich eindruckvoller Kontrast von Purpurrot und Blau gegeben, jeder Besucher der Scuola, der von Tintorettos Kolorit überhaupt einen Eindruck empfangen hat, behält dieses Blau und das eigentümliche Purpurrot in Erinnerung. Versucht man nun den roten Ton aus der Nähe zu analysieren, etwa mit einer Farbentafel genau festzustellen und mit roten Farben in den Bildern anderer italienischer Maler zu vergleichen, so findet man mit Überraschung einen keineswegs intensiven, sondern durchaus gebrochenen, matten Ton: so sehr ist es die Induktionswirkung der danebenstehenden grünen und blauen Farben, im Verein mit der verschleierten Haltung, den gebrochenen Tönen des ganzen übrigen Bildes, die das Rot so intensiv erscheinen läßt. Es gehört zu den bekanntesten Tatsachen der Farbenpsychologie, daß gerade eine Verschleierung der Töne das Eintreten der Kontrasterscheinung begünstigt, während bei gesättigten Farben eine Induktionswirkung viel seltener zustande kommt[6]. Aus diesem Grunde ist in der italienischen Malerei vom Anfang

des Cinquecento, namentlich in Florenz und Rom, mit ihren gesättigten bunten Farben die Induktionswirkung ebenso gering wie im italienischen Barock, wo die Farben ebenfalls oft in solchem Sättigungsgrad gegeben werden, daß dem Auge keinerlei Spielraum bleibt, die Kontrastfarbe selbst zu erzeugen. Wenn der Florentiner Carlo Dolci Blau und Rot nebeneinanderstellt, dann sind beide Farben in größter Intensität und Sättigung aufgetragen, jede einzelne Farbe drängt sich als solche dem Auge auf, so daß keinerlei Anreiz besteht, von einer Farbe zur anderen überzugehen – worin gerade die erste Voraussetzung für eine leichte, fließende Farbwirkung liegt.

Im Gegensatz zu den meisten anderen italienischen Schulen ist in Venedig und hier nicht nur in den Werken Tintorettos selbst, sondern ebenso auch in zahlreichen ihm nahestehenden Bildern die konträre bezw. komplementäre Induktionswirkung sehr häufig zu beobachten, und oft findet man nicht nur, daß ungesättigte Farben durch den Kontrast in ihrer Intensität gesteigert werden, sondern daß in neutralen, ja fast vollkommen tonfreien Flächen die Kontrastfarbe überhaupt erst hervorgebracht wird. Im Bildnis des Tommaso Contarini im Atrio quadrato erscheint (im Wappen rechts im Hintergrund) bei nur geringer Entfernung die neben dem Goldgelb stehende völlig neutral-graue Fläche deutlich blau gefärbt; so lebhaft ist hier, bei der verschleierten Haltung des Hintergrundes, die Wirkung der komplementären Induktion.

Wie das Eintreten der Induktionswirkungen, so ist auch die Behandlung der Farb*intervalle* von der größten Wichtigkeit für die Farbkomposition.

Unter „Intervallen“ verstehen wir die Entfernung der Farben voneinander im Farbenkreis, den Unterschied zweier Farbtöne und unterscheiden dabei, Chevreul, Bezold und Brücke folgend, zwischen kleinen, mittleren („mäßigen“)[7], großen und komplementären Intervallen. Die Regel, mittlere („mäßige“) Intervalle, d. h. die Zusammenstellung solcher Farben, die sich im Farbenkreis zu nahe stehen, um sich für den Eindruck klar und deutlich zu scheiden und doch zu entfernt, um als Nuancen einer und derselben Farbe aufgefaßt zu werden, z. B. Gelb und Mennigrot, Purpur und Blaugrün hätten eine harte Wirkung, kann naturgemäß bis zu einem gewissen Grade nur im Kunstgewerbe, in der angewandten Kunst Geltung haben, wo es sich viel öfters um ganz gleichförmig ausgebreitete Farben handelt, nicht in Werken der Malerei, in denen die Bedingungen viel kompliziertere sind, wo vor allem die Lichtwirkung eine ganz andere Rolle spielt. Nur in jenen Fällen haben die Zusammenstellungen, die über die kleinen Intervalle hinausgehen, ohne gleichzeitig klare und große Kontraste zu bilden, in der Malerei eine unbedingt schlechte Wirkung, wo die Farben gleichförmig ausgebreitet sind, wo keinerlei Besonderheiten der Lichtwirkung den von den Farben ausgehenden Eindruck modifizieren.

Eine Farbkomposition wie diejenige florentinischer Bilder des 16. Jahrhunderts, wo im selben Bilde ein ausgebreitetes Scharlach-Zinnoberrot und ein Karminrot von gleicher Behandlung und Ausbreitung vereinigt nebeneinander stehen – es wäre als Beispiel hinzuweisen

etwa auf Bugiardinis Anbetung des Kindes im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, und niemand wird hier angesichts der großen Flächen von Karmin und Zinnoberrot zögern, von einem harten Intervall zu sprechen –, derartige Zusammenstellungen sucht man in Tintorettos Bildern der reifen Zeit vergeblich; wohl gibt auch Tintoretto öfters Farbtöne in ähnlichem Intervall (etwa ein leichtes gelbliches Rosa neben Purpurviolett), immer aber sind in diesen Fällen die Farben, um die es sich handelt, in völlig verschiedener Helligkeit gegeben: die eine Farbe hat strahlende Helligkeit, die andere ist in tiefen Schatten getaucht – jede Härte wird dadurch aufgehoben, beide Farbtöne erscheinen als verschiedene Helligkeitsgrade derselben Farbe. Braun und Karminrot in annähernd gleicher Helligkeit in ausgebreiteten Flächen nebeneinandergestellt (in der Figur des Moses der Frankfurter Skizze) – das wäre in einem Werke der reifen Zeit des Meisters nicht mehr möglich.

Wo die Auffassungsweise zweier verschiedener Nuancen einer Farbe nicht möglich ist – wo es sich etwa um voneinander getrennte Farbflächen handelt –, da schließt doch schon die Stärke der Lichtwirkung jede harte Wirkung aus. Es ist ja eine der für die Farbkomposition wichtigsten Tatsachen, daß überall da, wo die natürliche Lichtwirkung eine große Rolle spielt, jegliche Härte des Eindrucks vermieden wird. Je stärker die Lichtwirkung, um so mehr nähert sich das Bild dem Natureindruck: die Farben und Farbenkontraste haben eine ähnliche Wirkung wie in der Natur, wo eine Härte von vornherein ausgeschlossen ist. Darum durften auch, ohne die Bildwirkung zu gefährden, im Abendmahl von S. Polo mit seiner ungewöhnlich starken Lichtwirkung die Farben in Intervallen zusammentreten, die bei geringerer Lichtwirkung scharfe Dissonanzen ergeben hätten. Es gibt kein besseres Mittel, sich von dem Unterschied der unter dem Einfluß der Lichtwirkung stehenden und der „lichtlosen“ Farben und der ganz verschiedenen Wirkung, die der Farbintervall in beiden Fällen ausübt, zu überzeugen, als den Versuch, ein Bild, das auf einen Kontrast bunter Farben bei fast vollkommen fehlender Lichtwirkung aufgebaut ist, zu kopieren – etwa Botticellis Bildnis des Giuliano de Medici in Berlin mit seiner eigentümlich bunten Zusammenstellung von Karminrot und Blau im Gewand und im Hintergrund; eine derartige Farbenzusammenstellung wirkt unerträglich hart, „bunt“ (im herkömmlichen Sinne dieses Wortes), wenn es nicht gelingt, beide Töne mit vollkommener Genauigkeit zu treffen. Das Fehlen der Lichtwirkung erzeugt eine eigentümliche Buntheit, die die Gefahr einer harten Wirkung sehr nahe rückt. Durch ein auch nur ganz geringes Abweichen vom Original wird die harmonische Wirkung des Bildes vollkommen zerstört.

Immer kommt alles in erster Linie auf die *Behandlung* der Farben an. Farben, deren Ton einförmig über eine größere Fläche festgehalten ist, können einen harten Intervall bilden auch dann, wenn sie im Ton völlig gleich, nur im Grade der Reinheit (Sättigung) und in der Behandlung verschieden sind. In der Himmelfahrt Mariä der Gesuiti-Kirche – einem Werke, das in dem jetzigen Zustande nur wenig mehr von Tintorettos Hand zeigt –

bilden die ausgebreiteten Farbflächen des Himmels und des Mantels Mariä einen sehr harten Zusammenklang. Beide Farben wirken zu stark lokalisiert, als daß von der Verbreitung einer *Blauempfindung* gesprochen werden könnte, durch die eine harte Wirkung des einzelnen Intervalles aufgehoben würde.

Man denke nicht etwa, daß in der venezianischen Malerei ganz im allgemeinen mittlere Intervalle vermieden seien. In der Abendmahlsdarstellung des Paris Bordone in S. Giovanni in Bragora in Venedig stehen hellpurpurrosa und gelbliche Farben nebeneinander, beide Töne in dem gleichen Helligkeits- und Sättigungsgrade, in einem Intervall, der hier durchaus als ein „mäßiger" wirkt im Sinne von Bezold, weil es sich um Farben von annähernd gleicher Sättigung handelt, die in völlig lokalisiert erscheinenden Farbflächen nebeneinanderstehen.

Unter den im Atrio quadrato des Dogenpalastes dem Jacopo Tintoretto zugeschriebenen Bildnissen erweist sich das Porträt des Tommaso Contarini als nicht von des Meisters Hand stammend schon durch die außerordentlich harte Behandlung der Farbintervalle: ohne daß eine lebhafte Lichtwirkung die Dissonanz ausgleichen würde, stehen rote Farben (ein gelblichrötlicher und ein karminrötlicher Ton) in klarer Fläche und in gleicher Helligkeit unmittelbar nebeneinander: ein außerordentlich harter Intervall. Wie anders wirkt dagegen das von Tintorettos Hand gemalte Bildnis des Morosini (ebendort) mit seiner klaren Gegeneinanderstellung von Goldgelb und tiefem Purpurrot.

Die Ökonomie der Farbe ist gerade in den späteren Werken eine außerordentlich große. In einem Bilde, das farbig einen so großen Reichtum besitzt, wie der „Hochzeit zu Kana" in S. Maria della Salute, haben Farbflächen ganz verschiedener gegenständlicher Bedeutung: die Lichtflächen der Architektur und die Wolken, genau den gleichen gelblichen Ton. Im „Merkur mit den Grazien" des Anticollegio ist es immer dasselbe Blau, das in den Bergen, im Himmel und im Tuch der weiblichen Figur links wiederkehrt. Außerdem gibt es im ganzen Bilde nur noch ein wenig Rot, einen grünen Schattenton und das Gelb der Karnation, keinerlei andere Farben. Das Gethsemanebild von S. Stefano enthält fast nichts als Grün, Rosa und Blau. In einem der letzten Werke des Meisters, der „Mannalese" in S. Giorgio maggiore, wird derselbe Farbkontrast, Blau und Rot, in der Figur des Moses und der Seherin links in sehr auffallender Weise in genau gleichen Tönen wiederholt.

Oft ist durch Restaurierung der farbige Eindruck, der ursprünglich vom Künstler beabsichtigt war, vollkommen zerstört, indem durch ein kleines Abweichen vom Farbton bei den sich wiederholenden Farbstücken die Farbkomposition einen völlig anderen Charakter erhält. Beispiele dafür sind zahlreiche Bilder des Dogenpalastes, namentlich der Sala del Collegio.

Besteht einerseits in Tintorettos Werken überall die Tendenz, die Farbtöne in voneinander entfernt stehenden Farbflächen möglichst in gleichem Ton zu wiederholen, keine Intervalle eintreten zu lassen, die „hart" wirken, die die Bildauffassung erschweren könnten, so wird es andererseits doch vermieden, in unmittelbar aneinander angrenzenden Farb-

flächen die Töne einander zu sehr zu nähern. Es ist durchaus nicht charakteristisch für den reifen Stil Tintorettos, die Intervalle zwischen den einzelnen aneinanderstoßenden Farbflächen, die „unmittelbaren Kontraste", wie wir sie im Gegensatz zu den Beziehungen von entfernt stehenden Farben, den „entfernten Kontrasten", nennen wollen, nach Möglichkeit zu verringern. Wenn in der „Rettung" der Dresdener Galerie die Figur des Ruderers rechts mit ihrer Karnation in gesättigtem Braun mit bräunlichen Konturen und dem Gewand in einem gedämpft bräunlichen Karminrot zusammen mit den lebhaft braunen Haaren einen bräunlich-karminrötlichen Farbenkomplex bildet, so ist dies ebenfalls für die noch frühe Periode, der das Bild angehört, kennzeichnend. In Werken aus Tintorettos reifer Zeit kehren derartige Komplexe von im Ton einander ganz nahestehenden Farben, die durch ihre Umgebung und durch die Gestaltung des Gesamtbildes noch bis zu einem gewissen Grade lokalisiert wirken, nicht mehr wieder. (Etwas anderes ist es natürlich, wenn in Spätwerken Tintorettos von malerisch ganz aufgelöstem und vollkommen einheitlichem Stil die Farben an einigen Stellen ganz ineinandergehen.) Für Veronese sind gerade derartige Farbkomplexe ungemein charakteristisch, in der Dresdener Galerie finden wir eine vollkommene Analogie zu der in der „Rettung" angewandten Behandlungsweise in der „Hochzeit zu Kana", bei der Figur des stehenden Mannes ganz rechts, wo Karnation und Gewand in ganz derselben Weise in einen karminrötlichen Ton zusammengehen.

So wenig schroff, „grell" die unmittelbaren Kontraste bei Tintoretto auch erscheinen, so findet doch keineswegs eine eigentliche „Vermittelung" der Farben gegeneinander statt, derart daß etwa immer nur Farben nicht zu sehr entfernten Tones aneinandergesetzt werden und so allmählich eine Kontrastfarbe vorbereitet wird; wohl stehen in einem noch verhältnismäßig frühen Werk, wie den „hl. Andreas und Hieronymus" der Antichiesetta, Karnationsfläche und Gewand in fast gleichem Ton nebeneinander, in den Werken der reifen Zeit ist dies keineswegs die Regel. Wie indes der Stil der früheren Zeit sich gerade durch diese Vermittlung der Farben gegeneinander charakterisiert, beweist sehr deutlich die Farbenkomposition des „Markuswunders", die wir weiter unten noch erwähnen werden, zeigt ebenso auch die „Anbetung des goldenen Kalbes" in S. Maria dell'Orto, die als farbige Komposition noch keineswegs zu den reifen Arbeiten des Meisters zu zählen ist. Man betrachte hier etwa die Hauptgruppe, das goldene Kalb mit seinen Trägern: wie die große Schattenfläche des Kalbes deutlich grünen Ton enthält, wie dieser grüne Ton ebenso im Boden wie in den Karnationsflächen der tragenden Männer und der weiblichen Figur links im Vordergrund wiederkehrt. Besonders charakteristisch ist die farbige Behandlung dieser Frauenfigur: ihr karminrotes Gewand hat ganz gebrochenen, ein wenig fleischfarbenen Ton, so daß die Differenz gegenüber der Karnation eine äußerst geringe ist. Nur dem Rande zu, dort wo die bräunliche Bodenfläche angrenzt, gewinnt das Rot eine größere Stärke, um hier die Diskrepanz nicht zu groß erscheinen zu lassen: die Töne sollen immer ein wenig gegeneinander vermittelt werden. In dem-

selben Sinne hat das Bein des Trägers links vorn schwarzbraunen Kontur in Übereinstimmung mit der Bodenfläche, die hier deutlich schwarzbraune Töne enthält. – Im Gegensatz hierzu zeigen die späten Werke des Meisters sehr oft die Kontrastfarben unmittelbar nebeneinandergestellt. Auch dort wo Farbtöne in nicht geringer Intensität und doch erheblichem Intervall gegeben werden, da ist es doch die Lebhaftigkeit der Lichtwirkung, die eine grelle und harte Wirkung nicht aufkommen läßt, die schon an und für sich, weil sie das Bild dem natürlichen Eindruck nähert, allen Kontrasten jede eigentlich harte Wirkung nimmt, die sehr oft auch zur Folge hat, daß die Lichter der einen mit den Schatten der anderen Farbfläche zusammentreten. Es kommt, um jegliche Härte des Eindrucks aufzuheben, die lebhafte Wirkung der komplementären Induktion, der simultanen Kontraste hinzu, und schließlich auch die einheitliche Durchführung des Mosaikstiles, die gleichmäßige Aufteilung in kontrastierende Farbstücke.

Gemäßigt erscheinen die Farbkontraste in Tintorettos Werken auch insofern, als vorzugsweise immer Farbtöne gleichen Farbcharakters – worunter wir die Bunt- bzw. Neutralfarbigkeit, d. h. den Grad des Weiß- oder Schwarzzusatzes verstehen – nebeneinander gestellt werden: es ist vermieden, ein lebhaftes Rot mit einem Grau oder Schwarz oder ausgebreiteten Weiß zu kontrastieren. Bunte Farben stehen nicht allein, werden nicht durch neutrale Farben isoliert. Auch hierin liegt ein wesentlicher Unterschied gegenüber Tizian.

Wenn eine der wesentlichsten Eigenschaften der Farbkomposition Tintorettos darin besteht, dem Auge eine leichte malerische Bildauffassung zu ermöglichen, wo hauptsächlich die Farbtöne mit großer Intensität wirken, so hat dies seinen Grund nicht nur in der Behandlung der Einzelfarbe und der Farbintervalle, sondern ebenso auch in der anscheinend regellosen, nicht nach einem einfachen Schema erfolgenden Verteilung der Farben. Auch hier wird ein Vergleich mit Veronese das Besondere des Stiles Tintorettos am deutlichsten zeigen.

Ganz im Gegensatz zu Tintoretto gibt Veronese sehr oft die Farbenverteilung nach einem dekorativen Schema von größter Einfachkeit: in klar zusammengehaltenen Massen von Warm und Kalt werden die Farben einander gegenübergestellt. Typische Beispiele sind die Plafondbilder aus dem Fondaco dei Tedeschi (jetzt im Berliner Museum), wo die Figuren im Vordergrund in matten aber warmen Farben vor dem kalten Grunde stehen. Auch in jenen Bildern, wo das Schema nicht in einer derart einfachen Weise durchgeführt ist, da wird doch Tintoretto gegenüber immer eine viel größere Einfachheit, eine viel geringere Kompliziertheit erkennbar.

Natürlich hat auch Tintoretto den ihm eigentümlichen Stil – äußerste Kompliziertheit in der Stellung der Farbtöne bei größter Ökonomie in der Zahl der Farbtöne – erst allmählich entwickelt, Frühwerke wie das Abendmahl in S. Marcuola zeigen noch eine fast vollkommene Symmetrie in der Verteilung der Farbtöne. Faßt man indes das gesamte Œuvre des Malers zusammen, so kann kein Zweifel sein, daß jenes Prinzip der „Künst-

lichkeit", jene Kompliziertheit, die wir als ein so wesentliches Merkmal der Linienkomposition festgestellt haben, sich auch hier, in der Gestaltung der Farbenverteilung, wiederfindet.

Für jene dem Tintoretto eigene malerische Wirkung war ein „Ineinanderschwingen" aller Bildelemente die notwendige Voraussetzung, und dieses wäre bei einem einfachen dekorativen Schema der Farbenverteilung, wie es Veronese gibt, wo das Muster in warmen Farben auf dem kalten Grunde steht, nicht zu erreichen gewesen.

Auch Tintorettos Bilder wirken „dekorativ", aber in einem anderen Sinne als die Werke Veroneses. Der vollkommene Stilunterschied, der hier besteht, wird am deutlichsten, wenn wir einmal vergleichen, in wie verschiedener Weise Tintoretto und Veronese dasselbe Problem behandeln, eine Figurengruppe vor Wolken und Himmel, in einem etwa quadratischen Deckenbilde, eine Aufgabe, wie sie Veronese in zahlreichen Bildern (für die Sakristei von S. Sebastiano in Venedig und für Paläste), Tintoretto im Deckenbild des Atrio quadrato des Dogenpalastes ausgeführt haben. Veronese verteilt die Farben symmetrisch um den Mittelpunkt, die Figurengruppe; in den Bildecken ist der überall ganz gleiche blaue Farbton des Himmels sichtbar. Innerhalb der Figurengruppe selbst bestehen nur geringe Unterschiede in der Intensität der Farben. Unmittelbar umgeben sind die Figuren von der im wesentlichen überall gleichmäßig farbigen Wolkenmasse. – In Tintorettos Bild sind Himmel und Wolken ebenso wie die Figuren in den einzelnen Bildteilen farbig ganz verschieden behandelt, es sind Farbflächen gegeneinandergestellt, die in Intensität, Beleuchtungsgrad und Ausbreitung vollkommen voneinander sich unterscheiden.

Beide Bilder entsprechen, jedes in einer anderen Art, dem dekorativen Stil eines Deckenbildes, Tintorettos Bild in einem besonderen Sinne, weil die Farben hier nicht eine ausdrückliche Beziehung zu einem Punkte im Bilde selbst haben, sondern nur im Ganzen zu einem Bilde zusammenwirken, während bei Veronese die Farbtöne nach dem Mittelpunkte des Bildes gravitieren und dadurch die Figurengruppe in der Mitte eine Deutlichkeit erhält, die zu einer von der des Tintoretto durchaus verschiedenen Auffassungsweise und zu einem ganz anderen Verhältnis des Bildes zur Decke und zum Raum führt: das Bild kann nicht mehr von allen Seiten gleichmäßig gesehen werden.

Zugrunde aber liegt diesen Gegensätzen des Stiles eine verschiedene Art des Sehens: Tintoretto rechnet, als der Maler des Barock, mit einem flüchtigeren Hinwegsehen über die Decke hin, während Veronese, im Sinne der Renaissance, eine klare Auffassung des Einzelnen möglich machen will.

* * *

Mit der Frage nach der Verteilung der Farben im Bildfeld ist das eigentlich Wesentliche der Farbkomposition noch in keiner Weise erschöpft, das letzthin Entscheidende der koloristischen Absicht, hinsichtlich der Farbkomposition, wird erst deutlich, wenn

wir nach den Intensitätsverhältnissen der Töne fragen: ob ein einziger Farbton der führende im Bilde ist, ob ein Kontrast von mehreren Tönen den Bildeindruck bestimmt, ob es sich dabei um komplementäre Farben handelt oder um solche Töne, die im Farbenkreis nicht so weit auseinanderliegen, vor allem aber, in welcher Weise etwa das Intensitätsübergewicht eines einzelnen Farbtones zusammengeht mit seinem „Bildwert" im allgemeinen; ob eine Farbe durch ihre Ausbreitung an einer einzelnen Stelle, oder etwa durch besonders häufige Wiederholung zur führenden Farbe wird – wo sich eine außerordentlich große Zahl von Möglichkeiten ergibt. Auch wäre zu fragen, inwieweit die Farbtöne, die als gegeneinander kontrastierende Farben die koloristische Bildwirkung ausmachen, ausnahmslos in gleicher Weise lokalisiert oder bis zu welchem Grade der eine oder der andere mehr gebrochen, auf irgendeine Weise verschleiert, im Bildeindruck mitspricht.

Stellen wir auch hier wieder den größten Koloristen des Nordens, Rembrandt, dem venezianischen Maler gegenüber.

In Rembrandts Spätwerken ist durchaus ein einziger Ton oder eine Anzahl voneinander nahestehenden Tönen vorherrschend: ein Rot oder Gelb bestimmt den farbigen Eindruck durchaus. In ähnlicher Weise beobachten wir in der gesamten holländischen Malerei dieser Zeit sehr oft, wie zwar nicht eine lebhafte bunte Farbe, ein Rot oder Gelb, sondern ein neutraler Ton, etwa eine bestimmte Art von Braun oder Grau, den Farbeindruck beherrscht.

Im Gegensatz hierzu stellt der venezianische Meister die Wirkung seiner Bilder fast immer auf Farbkontraste. Wir kennen kein Bild von Tintoretto, in dem eine einzige lebhafte bunte Farbe durch das Bild durchgeführt ist, wie wir dies in Rembrandts Spätwerken so oft, oder auch bei Velazquez, im Porträt des Papstes Innozenz in Rom, Galerie Doria, finden, das ganz und gar auf die Wirkung von Rot in verschiedenen Nuancen aufgebaut erscheint.

Wohl gibt es von Tintoretto, obwohl nur ganz vereinzelt, Werke, die eine gewisse Monochromie erkennen lassen (eine Monochromie, die indes nie so weit geht wie in zahlreichen holländischen Bildern) – man darf von einem gewissen Grade monochromer Wirkung sprechen in den alttestamentlichen Darstellungen der Akademie oder solchen Werken, wo ein gelblicher oder zinnoberrötlicher Ton vorherrscht wie im Bilde von S. Maria Mater Domini oder der „Madonna mit den Camerlenghi" der Akademie; niemals aber ist eine lebhafte bunte Farbe als führende Farbe abgewandelt. Auch die eben genannten Bilder sind Ausnahmen, fast überall finden wir die Wirkung auf starke Kontrastfarben gestellt. Tintoretto scheint hierin im wesentlichen der italienischen Tradition zu folgen, doch besteht auch dieser gegenüber ein nicht unbedeutender Unterschied, indem die Farbtöne, die der Meister gegeneinander kontrastiert, im allgemeinen keineswegs so weit im Farbenkreis auseinander liegen, wie dies sehr häufig in italienischer Malerei zu finden ist, wo wir – bei einzelnen Malern – sogar den völlig komplementären Kontrasten

fast regelmäßig begegnen. Komplementäre Farben in voller Schärfe gegeneinanderzusetzen vermeidet Tintoretto in den Werken seiner reifen und späteren Zeit durchaus. In den Bildern des Gonzagazyklus findet man als hauptsächliche Farbenzusammenstellungen die folgenden: Gelb und Grün, Karminrot und Blau, Karminrot und Gelb, Scharlachrot und Weiß, Blau und Weiß, Zinnoberrot und Braun, und nur selten annähernd komplementäre Kontraste: Blau und Gelb, wobei aber beide Farben entweder in großer Helligkeit oder in ganz gebrochenem Ton gegeben sind.

Hier macht sich auch ein wesentlicher Unterschied Tintorettos von Veronese bemerkbar, der sehr oft als die entscheidenden Farbkontraste im Farbenkreis völlig entgegengesetzte Töne (z. B. Blaugrün und Rosa) gegeneinanderstellt.

Eine der gerade in den Bildern der späteren Zeit häufigsten und eindrucksvollsten Farbenzusammenstellungen Tintorettos ist ein Blau und gebrochenes Purpur, Töne, die im Farbenkreis nicht sehr weit auseinanderliegen. Als Ergänzung tritt oft zu diesem Farbenkomplex ein Gelb hinzu, wobei aber keineswegs das Gelb mit einem der herrschenden Töne, etwa dem Blau, eine im Bildeindruck irgendwie maßgebende komplementäre Verbindung eingeht. Das Gelb erscheint als ein viel zu sehr gebrochener, neutraler Ton, als daß es dem sehr lebhaften Kontrast des intensiven Blau und Rot gegenüber für die Bildwirkung ebensosehr in Betracht kommen könnte. Gleichwohl ist es doch nicht vollkommen irrelevant. Es ergänzt die Farbenskala des Bildes zu einem vollständigen Farbenkreis. So darf man denn sehr oft von einem Dreiklang, einer Triade sprechen, wenn es gestattet ist, diesen Ausdruck auch für solche Farbenzusammenstellungen anzuwenden, wo zwei sehr lebhaften Tönen gegenüber der dritte, die Triade vervollständigende Ton, ein wenig zurücktritt, sei es wegen seiner besonders großen Helligkeit, oder eines ungewöhnlich gebrochenen Charakters, oder wegen besonders großer Zerstreuung der den Farbton bildenden Flächen, oder aus irgendwelchen anderen Gründen.

Die Entwicklung in Tintorettos farbiger Komposition geht keineswegs dahin, daß an Stelle unklarer Kombinationen, wo in der Auswahl der Farben aus dem Farbenkreis keine einfache Gesetzmäßigkeit deutlich wird, in den Werken der späteren Zeit solche Zusammenklänge treten, die in ihren Abständen im Farbenkreis ein einfaches Gesetz oder überhaupt eine bestimmte Regel erkennen lassen. Bei der geringen Durchforschung der Probleme der Farbenzusammenstellungen muß man hier freilich den Vorbehalt hinzufügen, daß uns eine derartige Regel eben nicht erkennbar geworden ist.

Gleichwohl hat, freilich in anderem Sinne, eine Entwicklung stattgefunden: von einer zersplitterten und zerstreuten Wirkung in den Bildern der Frühzeit gelangt der Meister immer mehr zu einer Einheitlichkeit und Schlagkraft der Gesamtwirkung, wo es keine „unfarbigen" Stellen mehr gibt, wo alle Farben, die im Bilde gegeben sind, eine integrierende Rolle im Bildeindruck spielen.

In den Bildern der früheren Periode stehen den bunten Farben, deren Kontrast den Haupteindruck ausmacht, eine Anzahl von neutraleren Tönen gegenüber, die unter sich

ein Spiel treiben; in den Werken der reifen Zeit sind alle Farben, die das Bild enthält, auch solche neutraleren Tones, in einer viel einfacheren und gleichzeitig viel schlagenderen Weise in die koloristische Bildwirkung einbezogen. Ein Grün, das in den Frühwerken nur versteckt, nur eben in den großen Schattenpartien etwa einer Karnationsfläche gegeben war, tritt jetzt nicht nur in jenen Schatten, sondern irgendwo auch als Lichtfläche, als lebhafter Ton hervor, es erscheint den hellen, strahlenden, lebhaft gelblichen Lichtflächen der Karnation oder den Gewandfarben gegenüber vielmehr gleichberechtigt. Die Wirkung eines „grünen Tones", wie Thode sie in den Bildern von S. Maria dell' Orto am frühesten ausgesprochen findet, ist doch in dieser Form, in der Art wie sie gerade die Bilder von S. Maria dell' Orto zeigen, keineswegs das Merkmal des Stiles der Reifezeit des Meisters, wie Thode anzunehmen scheint; ein Grundton, der nur als Folie, nur als ein zwischen den bunten Farben, die den koloristischen Haupteindruck ausmachen, vermittelnder Grund erscheint, wie dies in der „Anbetung des goldenen Kalbes" in S. Maria dell' Orto, von der Thode spricht, und, wie wir hinzufügen, im „Markuswunder" und vielen anderen Werken der Fall ist, bildet kein für die Schöpfungen des reifen Stiles charakteristisches Merkmal. Hier gibt es keine eigentliche „Folie" mehr; entweder es sind wie im Mosaik oder Glasfenster alle Farbtöne vollkommen gleichwertig an der Bildwirkung beteiligt, oder, wo doch eine Folie, ein „Grund" vorhanden ist, da werden die neutraleren Töne, die den „Grund" bilden, ganz anders in die farbige Bildwirkung hineingezogen als in den Bildern der früheren Zeit.

Die Entwicklung Tintorettos bedeutet somit eine immer fortschreitende Befreiung von der traditionellen Gewohnheit, die farbigen Figuren auf einen indifferenten Grund aufzusetzen, eine Auflösung des alten Schemas von „Muster" und „Grund". Es soll keine „Folie" mehr geben, alle Bildelemente sollen ineinanderschwingen. Die Zusammenhänge mit dem, was wir über die Kontinuität und das Atmosphärische der Raumwirkung sowie über die Verteilung der Farben im Vergleich zu Veronese ausgeführt haben, sind ohne weiteres einleuchtend.

Mit dieser Entwicklung ist ein allmähliches Fortschreiten zu einer immer größeren Integration gegeben: in den Spätwerken beteiligen sich die Farbtöne viel gleichmäßiger an der Bildwirkung, es gibt keine Töne mehr, die verloren gehen, die nicht gleich notwendige Glieder zum farbigen Bildaufbau darstellten.

Wie die Behandlungsweise der Farbintervalle zu einer in den Spätwerken immer leichteren Auffassungsmöglichkeit führt, so vereinfacht sich auch die Zahl der Farbtöne. In einem Frühwerk wie dem Bilde von S. Maria Mater Domini gibt es irgendwo im Bilde ein Grün, das in großer Sättigung und kleiner Fläche neben ein Rot gestellt ist – ein Grün, dessen Ton sonst im Bilde gar keine Rolle spielt, nirgends fortgesetzt erscheint; in kleiner, scharf begrenzter Fläche, stark lokalisiert, steht es ausgebreiteten zinnoberrötlichen und gelblichen Farben gegenüber, die vielmehr nur als Töne wirken.

Eine andere Art von Primitivität, die aber für den Frühstil ebenso charakteristisch ist, zeigt die Pietà der Akademie. Das dem leuchtenden und lebhaften Gelb gegenüberstehende Blau (im Mantel der Maria) ist in großer Fläche im Schatten gehalten, so daß es für den Ferneindruck überhaupt kaum sichtbar wird, jedenfalls nicht auf alle Entfernung als der dem Gelb das Gleichgewicht haltende bunte Farbton sich geltend macht. Auch in einem Werk der späteren Zeit wäre es möglich, daß der überwiegende Teil der blauen Farbfläche im Schatten stände, aber irgendwo, wenn auch vielleicht in kleiner Fläche, würde der blaue Ton doch auch als Lichtton heraustreten und dem hellbeleuchteten Gelb gegenüber sich zur Geltung bringen.

Dem späteren Stil gegenüber erscheint es als durchaus primitiv, eine Farbe vollkommen im Schatten, die komplementäre Farbe dagegen in großer Helligkeit zu geben, überhaupt einen bunten Ton im Bilde zu bringen, der völlig im Schatten liegt, dabei aber von allen anderen Tönen des Bildes vollkommen abweicht. Der Eindruck gewinnt in solchen Fällen, wie in der Pietà der Akademie, eine merkwürdige Unklarheit, die zu einem näheren Zusehen, einem „Durchforschen" des Bildes zwingt – eine Kompliziertheit keineswegs im Sinne jener Künstlichkeit, jener artifiziellen Kompositionsweise, wie sie für Tintoretto charakteristisch ist.

Eines der schönsten Beispiele für die Farbkomposition der mittleren Schaffensperiode – noch nicht des ganz reifen Stiles – ist die „Hochzeit zu Kana" in S. Maria della Salute, wo die Bildwirkung ausschließlich auf Blau und Braun-Gelb gestellt erscheint. Beide Töne sind in ganz gleicher Weise im Bilde verbreitet, nicht eine Farbe in großer Intensität und lokalisierten Flächen, die andere nur im Schatten oder auf irgendeine Weise versteckt. Wie sehr sich in den sechziger Jahren der Stil gegenüber der Frühzeit gewandelt hat, zeigt ein Vergleich der Kreuzigung im Albergo (1565) mit dem fast zwanzig Jahre früher entstandenen „Markuswunder". In beiden Bildern stehen Kontraste von Blau und Rot auf einer neutraleren Folie. Aber welch ganz andere Bedeutung hat diese Folie in dem späteren Werk! Sie erscheint den lebhaften schönen Farben des Musters gegenüber, die den koloristischen Haupteindruck ausmachen, keineswegs durchaus untergeordnet, sondern in der Wirkung völlig koordiniert.

Beim Deckenbild des Atrio quadrato im Dogenpalast fühlt man sich schon deutlich an den Mosaikstil der Spätzeit erinnert. Orangegelb und Blau sind fast ausschließlich verwandt, auf kleinem Raum in Farbstücken von intensivem Ton nebeneinander gestellt und füllen das Bild fast vollständig aus.

In eigenartiger Weise sehen wir dasselbe Prinzip in den allegorischen Darstellungen des Anticollegio im Dogenpalast und der „Versuchung des hl. Antonius" in S. Trovaso abgewandelt. Starke bunte Farben fehlen hier durchaus, matte, vorwiegend blau-grüngelbliche Töne bestimmen die Bildwirkung vollkommen, und doch ist das Prinzip keineswegs ein anderes geworden.

In der „Versuchung des hl. Antonius" treten die hellgelbliche Karnation und die grünen

Schattenflächen dem im Gewande Gottvaters ausgebreiteten Karminrot gegenüber, neben diesem Dreiklang von Grün, Gelb und Karminrot gibt es keine „Folie“ mehr.
„Merkur mit den Grazien“ oder „Bacchus und Ariadne“ im Anticollegio zeigen das gleiche Prinzip: das Bild ist aufgeteilt in große, ruhig gegeneinander stehende Flächen von gelblichem und grünem Ton, wenige Farben, die das Bild vollständig ausfüllen.
So finden wir schon hier das Prinzip der Farbkomposition, wie es der Spätstil Tintorettos aufs vollkommenste ausgebildet zeigt, durchgeführt: sei es, daß die Töne in lebhaften bunten Farben gegeben sind, sei es, daß sie in geringer Intensität nur mehr als Töne wirkend das Bild durchziehen, immer ist es für den entwickelten Stil der Farbkomposition Tintorettos, im Gegensatz zur Frühzeit, charakteristisch, daß nicht die den Bildeindruck hauptsächlich bestimmenden bunten Farben in klaren Flächen einem unbestimmten Gemisch neutraler Töne gegenübergesetzt sind, daß vielmehr alle Farben, in gewissem Sinne gleichberechtigt, jede von gleicher Notwendigkeit wie die andere, nebeneinander stehen.
Man betrachte nur den Münchener Gonzagazyklus, etwa den „Kampf um Pavia“ oder die „Besiegung der Venezianer durch Lodovico Gonzaga“, wie hier, überall im Bilde verstreut, die roten, blauen, gelben und grünen Farbstücke ganz gleichwertig zusammenstehen, und von diesen Spätbildern aus werfe man wieder einen Rückblick auf das Markuswunder der Akademie: wie in diesem Hauptwerk der Frühzeit ein starker Kontrast von zwei lebhaften bunten Farben auf einen Grund gesetzt ist, der braune und grüne Töne in gleichem Maße enthält, wie diese neutralen Töne nur versteckt, nur in geringer Intensität auftreten, während Blau und Rot in klaren Farbflächen hellbeleuchtet gegeneinander gestellt sind; dem starken Kontrast von schönfarbigem und lebhaftem Karminrot und Blau steht eine neutrale Folie gebrochener Töne gegenüber, die unter sich ein Spiel treiben.
Erst der Spätstil zeigt die Auflösung des Gesamtbildes in Töne, die eben darum als Töne in eigentlichem Sinne, leicht und malerisch, wirken können, weil alle Farben gleichmäßig in Töne aufgelöst sind, weil nicht einzelne Farben lokalisiert, andere nur unbestimmt, als bloße „Tönungen“, erscheinen. Erst im Stil der letzten Zeit sind alle Bildelemente in eine vollkommene Einheit aufgelöst.

* * *

In welchem Grade die Farbenverteilung eines Bildes für den farbigen Gesamtcharakter, für die Wirkung insbesondere, die von den Farbtönen des Bildes, der *Farbenskala* ausgeht, von entscheidender Bedeutung sein kann, dafür sind gerade Tintorettos Werke die besten Beispiele.
Im Vergleich zu allen anderen Künstlern des Cinquecento hatte Tintoretto die reichste Farbenskala, ja es gibt auch im 17. und 18. Jahrhundert keinen Maler, der ihn hierin übertroffen hätte. Und doch bewirkt gerade die mosaikartige Verteilung, die abstrakte

Kraft der farbigen Dekoration, daß dieser Reichtum an Tönen dem Beschauer keineswegs immer voll zum Bewußtsein kommt, daß der Betrachter oft erst bei eingehenderer Vertiefung in das Bild dazu geführt wird, den farbigen Reichtum in seinem eigentlichen Umfange wahrzunehmen. Viele Bilder anderer Maler, die nicht entfernt die gleiche Fülle von Farben zeigen, erscheinen dem flüchtigen Betrachter koloristisch reicher, sind farbig „effektvoller", als die Tintorettos, eben darum, weil in diesen kaum jemals eine *einzelne* Farbe zu besonderer Wirkung gebracht ist, weil die vielen, mosaikartig verteilten Farben sich in der Gesamtwirkung gewissermaßen aufheben. So kommt es auch trotz aller Blütenhaftigkeit des Karminrot selten zu einer eigentlich „schönfarbigen" Wirkung, im Gegensatz zu Tizian, der nicht nur in den Frühwerken, sondern auch in Bildern späterer, wenn auch nicht der allerletzten Zeit in viel engerem Sinne eine Schönfarbigkeit erreicht. In Tizians Bildnis des Arztes Parma in Dresden ist Blau in kleinen Flecken neben Schwarz gesetzt, wodurch es eine außerordentlich lebhafte Einzelwirkung als blauer Ton gewinnt; das Bild erscheint, trotzdem nur ganz wenig Farbtöne verwandt sind, eminent schönfarbig. Indem bei Tintoretto ein Blau eingestellt ist in einen Kreis anderer, gleich lebhafter bunter Farben, wird der Effekt des einzelnen Blau in ganz anderem Grade neutralisiert. Es fehlt Tintoretto jene pointierende Art, eine bunte Farbe nur in kleinen Stückchen gegen Schwarz oder neutrale Farben zu stellen, wodurch, wenn auch in einer anderen primitiveren Form, schon die Venezianer vom Anfang des Cinquecento nicht selten außerordentlich reizvolle, farbig pikante Wirkungen erzielt hatten. Wie oft kommt in den Bildern aus der Schule des Giovanni Bellini, des Cima da Conegliano, des Pseudo-Basaiti, des Giorgione, des Lotto, des jungen Tizian oder seines Kreises (z. B. im „Christus zwischen zwei Heiligen", Venedig, S. Marcuola) durch das unvorbereitete, unerwartete Auftauchen eines kleinen Stückes von den übrigen Tönen abweichender schöner Farbe, etwa Lila oder Karminrot, vielleicht in einem Gewandsaum oder der umgeschlagenen Innenseite eines Mantels, ein überraschender und ungemein reizvoller farbiger Einzeleffekt zustande.
Aber auch spätere Maler wie Veronese, die auf derartige farbige Einzelwirkungen verzichten, haben doch ein festlicheres, „schöneres" Kolorit als Tintoretto, und hierin liegt einer der größten Unterschiede Tintorettos nicht nur den Venezianern des Cinquecento, sondern auch späteren Koloristen gegenüber wie Rubens oder Delacroix. Man begreift, daß Delacroix, wie man in seinen Tagebüchern liest, sich vielmehr zu Veronese hingezogen fühlte[8]. Das Rauschende, Festliche der Farbe fehlt Tintoretto vollkommen, nirgends will eine rechte Freudigkeit der Farbenstimmung aufkommen, und es ist dies um so bemerkenswerter, als die Wahl der Farbtöne keineswegs eine genügende Erklärung dafür bietet. Wohl wird das in den Werken aus Tintorettos früherer Zeit so überaus häufige, blütenhafte Karmin in zahlreichen Bildern der späteren Zeit, namentlich der Scuola di S. Rocco, durch ein gebrochenes Purpur ersetzt, doch gibt es noch genug Bilder der letzten Periode, in denen die primären Farben, lebhaftes Karminrot und Ultramarinblau, eine führende Rolle spielen. Daß trotzdem ein eigentlich schönfarbiger Effekt ausbleibt, liegt

(abgesehen von jenen oben erwähnten allgemein-ornamentalen Prinzipien) vor allem daran, daß – im Gegensatz zu Veronese – die lebhaften bunten Farben, insbesondere aber blütenhaftes Karminrot, nur selten über größere Flächen ausgebreitet sind, daß sie entweder nur in kleinen Stückchen, als Mosaik, nebeneinander gestellt, oder aber durch große Schattenflächen zerrissen werden. Jene weit ausgebreiteten karminrosa Farbflächen zum Beispiel, durch die Veronese so oft besonders schönfarbige Wirkungen erzielt, fehlen in Tintorettos Werken fast vollkommen. Natürlich darf, so wenig auch eine eigentliche Schönfarbigkeit im Sinne des Tizian oder Veronese in der Absicht Tintorettos liegt, doch nicht vergessen werden, daß auch dieser Begriff der Schönfarbigkeit immer nur ein relativer ist; an manchen Werken anderer Zeiten gemessen, erscheint Tintorettos Kolorit eminent schönfarbig. Die alttestamentlichen Darstellungen der Akademie wirken monochrom und farblos gegenüber dem, was die venezianische Malerei vorher geboten hatte, und doch wie schönfarbig ist dieses mit Karminrot versetzte Braun gegenüber dem farblosen Grau mancher späterer Maler!

Wie sehr sich gerade die Fragen der Farbenskala eines Künstlers immer nur im Zusammenhang mit einer Geschichte des Kolorits im ganzen behandeln lassen, sieht man noch deutlicher, wenn man auf die Wahl der Farbtöne im einzelnen eingeht. Tintorettos Skala zeigt in der Spätzeit eine besondere Vorliebe für Blau, das in den Schöpfungen der früheren Zeit seltener auftritt, und doch will diese Tatsache wenig bedeuten gegenüber der Beschränkung der Farbenskala in einzelnen Stadien der Entwicklung, die wir bei anderen großen Koloristen, namentlich holländischen Malern wie Rembrandt oder Vermeer finden. Vermeer reduziert in seinen reifsten Schöpfungen die Farbenskala auf die Komplementärfarben Blau und Gelb, und Rembrandt vermeidet in den späteren Schöpfungen das Blau fast völlig im Gegensatz zu den Bildern der Jugendzeit[9], Tintorettos Skala hingegen umfaßt in allen seinen Perioden fast den ganzen Farbenkreis, es gibt kaum ein einziges Werk seiner Hand, in dem eine Seite der Farbenskala völlig fehlt. Wenn in einzelnen Bildern der siebziger Jahre, wie denen des Anticollegio im Dogenpalast, Blau und Grün eine vorwiegende Rolle spielen und alle anderen Farben zurückgedrängt sind, so zeigen doch andere Bilder, die in der gleichen Zeit entstanden sind, wie die „Auferweckung des Lazarus“ in Lübeck, mit ihrer Mannigfaltigkeit bunter Farbtöne, wo es an Rot und Gelb keineswegs fehlt, daß jene Beschränkung der Farbenskala keineswegs für diese Schaffensperiode des Meisters im allgemeinen charakteristisch ist – ganz abgesehen davon, daß in den genannten Bildern des Dogenpalastes, wenn hier auch ausnahmsweise das Rot zurücktritt (es fehlt keineswegs völlig), durch die Komplementärfarben: einerseits Blau und Grün (in Gewändern und Himmel), andererseits Weiß-Gelb (in den ausgedehnten Flächen der Karnation) der Farbenkreis keineswegs eigentlich unvollständig erscheint. Auch hier wird eine *Totalität* der Farbwirkung erreicht.

Jantzen spricht in seiner Abhandlung über „Farbenwahl und Farbengebung in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ ganz allgemein von einer Farbenkunst holländischer

Malerei und unterscheidet dabei einzelne Phasen, z. B. eine solche, die von ungefähr 1654–1663 reicht und sich durch die Wahl der primären Trias Rot, Gelb und Blau in größter Dichtigkeit und Sättigung der Qualitäten charakterisiert, und die dann von einer anderen Phase abgelöst wird. In der Geschichte der venezianischen Malerei ist es nicht möglich, die Entwicklung in ähnlicher Verallgemeinerung in zeitlich genau abgegrenzte Phasen festzulegen, die Hauptmeister der zweiten Hälfte des Cinquecento, Tintoretto und Veronese, zeigen in gleichzeitigen Werken eine gänzlich verschiedene Farbenskala. Eine allgemeine Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Künstlern besteht indes in der Zunahme der Vorliebe für die kalten Farben gegenüber der Bevorzugung der warmen Töne am Beginn des Cinquecento. Nicht als ob in den späteren Werken immer nur oder vorwiegend kalte Farben (Blau, Grün) verwandt wären: die Gesamtstimmung der Bilder in der späteren Zeit ist eine kältere. Die Entwicklung Tizians zeigt hier das gleiche wie die Tintorettos oder Veroneses. In Tintorettos „hl. Demetrius" von S. Felice sind warme rötliche Töne durchaus vorwiegend, die warm bräunliche Karnation ist mit dunkelbraunen Haaren zusammengestellt, und auch dort, wo die neutralen Hintergrundsflächen durchaus kalten Ton zeigen, wie in der neuaufgetauchten (1920 im Münchner Kunsthandel befindlichen) „Geißelung Christi" herrscht doch wegen der warmen Karnationsfarben sowie des vollen Gelb und des mit wenig Karminrot gemischten Orange in den Gewändern eine warme Gesamtstimmung vor. Ebenso ist auch im Abendmahl von S. Marcuola der Ton durchaus warm, wenn er auch durch die neutralen Farben der Architektur gedämpft und nirgends zu einem starken Zinnoberrot oder Orange entwickelt wird, und im Bilde von S. Maria Mater Domini ist dem vorherrschenden warmen hellrötlichen und gelblichen Ton kein eigentliches Gegengewicht durch kalte Farben geboten. Im „Agneswunder" zeigt das Gelb des Himmels noch ein sehr gesättigtes Orange. Aber schon in den Werken der fünfziger Jahre erscheint im Vergleich zu den Bildern der früheren venezianischen Maler die Wärme des Tones außerordentlich gemäßigt. In der Kreuzigung der Gesuati-Kirche ruht das Licht auf durchaus kalten Farben, und die bräunlichen Töne im „Tod Abels" der Akademie zeigen bei näherer Betrachtung ganz deutlich die Untermischung mit kaltem Karminrot. In den Werken der späteren Zeit gewinnen die kalten Töne immer mehr die Oberhand. Sehr bemerkenswert ist, wie oft gerade in den Gloriolen, den Heiligenscheinen kalte gelbliche Töne sich finden: im Altarwerk von S. Maria del Giglio ebenso wie im „Michael" von S. Giuseppe di Castello. Der koloristische Eindruck des „Ölbergs" von S. Stefano baut sich durchaus auf einen Kontrast von Rosa und Grün auf, wobei das Rosa sehr viel Weiß enthält und daher vollkommen kalt wirkt. Am auffallendsten ist die außerordentliche Kälte der Lichter im Abendmahl von S. Giorgio maggiore: das vom Licht in breiter Fläche getroffene Tischtuch zeigt keinerlei Zusatz von Gelb. Die Flamme selbst hat keinen eigentlich warmen Ton.

Eine Betrachtung der einzelnen Farben bestätigt durchaus unsere in der allgemeinen Übersicht gewonnenen Resultate.

Eine der auffallendsten Tatsachen des Farbengeschmacks Tintorettos besteht darin, wie wenig er das *Zinnoberrot*, das doch bei fast allen großen Koloristen eine so außerordentliche Rolle, namentlich in der Spätzeit, spielt, angewandt hat. Es fehlt keineswegs, hat aber bei weitem nicht diejenige Bedeutung, die man bei einem auf so lebhafte koloristische Wirkung ausgehenden Maler erwarten darf. In Frühwerken finden sich gelegentlich kleinere und größere Flächen zinnoberroter Farbe, immer aber ohne besondere Eindruckskraft. Ein so ganz auf warme Lokalfarben aufgebautes Bild wie die eben erwähnte „Geißelung Christi" bringt doch kein eigentliches Zinnober, sondern nur ein lichtes Zinnober-Rosa (im Schergen ganz links), im Bilde von S. Felice gibt es einen gedämpften, dem Scharlachrot nahestehenden Ton; ein wenig reiner kehrt das Zinnober im Bilde von S. Maria Mater Domini und in der „Darstellung im Tempel" der Akademie wieder. Zu lebhafterer Wirkung gebracht erscheint derselbe Ton in der „Kreuztragung" und „Kreuzigung" des Albergo, und dennoch gibt es auch in den Bildern dieser Zeit nichts, was im Effekt des lebhaften, dem Zinnober sehr nahestehenden Scharlachrot Tizians „Karl V." der Münchener Pinakothek nahe käme, wo das Rot, mit Schwarz kontrastiert, die koloristische Bildwirkung völlig bestimmt. Immer erscheint es bei Tintoretto eingestellt in einen Kreis anderer bunter Farben, die es nirgends übertönt. In der größten Zahl der Bilder vom Ende der sechziger und aus den siebziger Jahren ist das Zinnoberrot völlig vermieden! Wo es sich doch findet, da erscheint es ganz gedämpft oder in bräunlichem Ton (im Abendmahl von S. Trovaso). Es war natürlich, daß in der letzten Zeit, in jenen Jahren, in denen der Mosaikstil in besonderer Reinheit und Klarheit hervortritt, auch das Zinnober, als primäre Farbe, wieder eine größere Bedeutung gewinnen mußte. So begegnen wir denn lebhaftem Zinnober – in ganz kleinen Flächen neben Weiß gesetzt – in einem so ausgesprochenen Mosaik wie der „Eroberung von Parma" des Gonzagazyklus, und in der „Mannalese" von S. Giorgio maggiore kehrt ein lebhafter, indes keineswegs rein zinnoberrötlicher, sondern zwischen Zinnober und Karmin stehender Ton, mit Blau zusammengestellt, zweimal wieder (die Farbe ist hier restauriert). In der Schleißheimer Kreuzigung ist ein dem Zinnober nahestehendes Rot an verschiedenen Stellen im Bilde verteilt: genau läßt sich bei dem schlechten Erhaltungszustande des Bildes der Ton nicht mehr beurteilen, ein lebhaftes reines Zinnoberrot scheint hier nicht vorzuliegen. Die Madonna di S. Cosma e Damiano zeigt einen ausgebreitet zinnöberrötlichen Ton im Mantel der hl. Cäcilie, aber auch hier ist er bräunlich gebrochen. Ebenso hat in den Spätwerken des Meisters das Zinnober nicht annähernd jene äußerste, alles andere schlagende Lebhaftigkeit und Reinheit, die wir so oft gerade in den letzten Werken großer Koloristen finden. Viel häufiger als Tintoretto selbst haben seine Schüler und Nachfolger lebhaftes, oft grelles Zinnoberrot angewandt, Aliense bringt nicht selten starkes Zinnoberrot in ausgedehnten Flächen, ebenso andere gleichzeitige Maler wie Palma Giovane und vor allem Leandro Bassano. In den späten und geringeren

Bildern des Dogenpalastes ist der Eindruck oft vollkommen durch Zinnoberrot beherrscht; gelegentlich wie in den Bildern der Sala di Quarantia Civil Nuova im Dogenpalast wirkt das stark gelbliche Zinnober außerordentlich grell.

Das dem Tintoretto eigene Rot ist das *Karmin.* Jener tiefe, blütenhafte Ton, wie ihn die früheren Venezianer, die Schüler des Giovanni Bellini, weiterhin Tizian und Palma zu so besonderer Schönheit gebracht haben, findet sich in zahlreichen Werken des jungen Tintoretto wieder: in der „Berufung Petri", der frühen „Findung des Moses", im „Markuswunder", in „Moses am Felsenquell" in Frankfurt, in der „Auferweckung des Lazarus" in Leipzig, in der „Kreuzigung" der Gesuatikirche. Beachtenswert sind die mannigfachen Nuancen, in denen gerade das Karminrot auftritt: in der „Susanna" des Louvre finden wir außer einem eigentlichen Karmin ein Bordeauxrot und ein karminrötliches Braun, im Bilde von S. Marziliano tiefen Purpur in großer Schattenfläche. Die „Vision des Hieronymus" in der Akademie enthält außer einem leuchtenden Karminrot (im Gewand der Madonna) auch ein tiefes Weinrot (im Hut des Hieronymus), beides Töne, die ganz der in der Blütezeit der venezianischen Hochrenaissance üblichen Skala entsprechen[10].

Schon frühzeitig indes verrät der Meister seine Vorliebe, gerade in karminroten Flächen besondere Effekte der farbigen Lichtwirkung zu zeigen. Im Bilde von S. Maria Mater Domini erscheint, um die Lebhaftigkeit der Lichtwirkung auszudrücken, ein rotes Gewand nur in den Mitteltönen mit blütenhaftem Karmin wie angetuscht. Die eigentlich interessantesten Modifikationen des Karmin durch das Licht – farbige Effekte, in denen Tintoretto durchaus originell und schöpferisch dasteht – beobachten wir dann in zahlreichen Bildern der Folgezeit. In der „Hochzeit zu Kana" finden sich zuerst jene durch die Lichtwirkung gebrochenen roten Farben, die hier indes noch schweren bräunlichen Ton haben. Höchst eigenartig sind die karminroten, im Licht in breiten Flächen ganz gelblichen Gewänder in der „Anbetung des Kalbes" in S. Maria dell' Orto. Die interessanteste Abwandlung des Karmin zeigen die Bilder der Scuola di S. Rocco. Von einem eigentlichen Karminrot kann hier, namentlich in den Bildern der oberen Halle (noch nicht so sehr in denen des Albergo), kaum mehr gesprochen werden, der Ton ist ein ganz gebrochenes Purpur, in den Lichtern hellrosa (jetzt durch den trüben Firnis stark gelblich erscheinend), in den Schatten dunkelpurpur.

Vielfach hat man die Vermutung ausgesprochen, der eigenartige, gebrochene Ton des Karmin in Tintorettos Spätwerken sei lediglich auf die schlechte Erhaltung zurückzuführen, ursprünglich müsse hier überall ein reines, blütenhaftes Rot angenommen werden. Wäre es richtig, wie vermutet wurde, daß Tintoretto vorzugsweise einen Lack aus Brasilholz angewandt habe, so könnte in der Tat bei der geringen Widerstandskraft, die dieser Lackfarbe ebenso wie dem Cochenille und dem Karminlack eigen ist, die Annahme einer sehr starken Veränderung des Tones nicht von der Hand gewiesen werden. Wir haben, um diese für den Farbeindruck der Bilder Tintorettos nicht unwichtige Frage aufzuklären, einige Stückchen karminroter Farbe aus dem Gonzagazyklus der Münchner

Pinakothek, die ganz jenen für die Spätwerke des Meisters charakteristischen gebrochenen Ton zeigen, durch A. Eibner mikrochemisch untersuchen lassen. Das Rot wurde dabei als *Krapplack* festgestellt[11].

Der Nachweis des Krapplack, dieser weitaus lichtbeständigsten karminroten Lackfarbe, ist von größter Wichtigkeit, denn er macht die Annahme möglich, daß das Karminrot in diesem eigentümlich gebrochenen Ton vom Maler ursprünglich beabsichtigt war – eine Vermutung, die durch den koloristischen Bildaufbau, die übrigen Farben des Bildes zur Wahrscheinlichkeit erhoben wird. Natürlich war das von Tintoretto verwandte Rot nicht überall das gleiche. In vielen Fällen muß man eine starke Veränderung des ursprünglichen Farbtones annehmen. Um mit völliger Sicherheit den ursprünglichen Ton beurteilen zu können, wäre es notwendig, die Farbe jedes einzelnen Bildes mikrochemisch zu analysieren, denn, wie auch Raehlmanns Forschungen erwiesen haben, besteht sowohl in der Verwendung der Farbstoffe wie in dem technischen Verfahren überall die größte Mannigfaltigkeit, Verallgemeinerungen sind unmöglich.

In wie mannigfaltigen Nuancen der Künstler gerade das Karminrot verwandt hat, zeigen Bilder der 60er Jahre wie die früher im Pal. Reale befindlichen Markuslegenden: ein fast reines blütenhaftes Rot kehrt mehrmals wieder, aber auch an stumpfem, gebrochenem Krapplackrot fehlt es nicht. Besonders reich an bordeauxroten und bräunlich-karminrötlichen Tönen ist das Abendmahl in S. Polo.

Die spätere Zeit bringt einerseits eine Verdunklung des Karmin zu einem gebrochenen Purpurrot – wie wir dies namentlich in den Bildern des großen oberen Saales der Scuola di S. Rocco beobachten konnten – andererseits aber eine Auflichtung zu einem kristallklaren, hellen und lebhaften Karmin, das gern mit ebenso lebhaftem Ultramarinblau kontrastiert wird (am schönsten erhalten in der Paradies-Skizze des Louvre). Das in der venezianischen Malerei traditionelle tiefe Krapplackrot, das wir aus den früheren Werken des Meisters kennen, tritt ganz in den Hintergrund.

Von jenem hellen klaren Karminrot zu unterscheiden ist die unter Zuhilfenahme von Weiß erfolgende Aufhellung der karminroten Farbtöne, die besondere Effekte der Lichtwirkung wiedergeben soll. Die Wirkung des Zwielichts im Abendmahl von S. Giorgio maggiore erzeugt ein ganz weißliches Karminrot, einen Ton, wie wir ihm bis dahin in der venezianischen Malerei noch nicht begegnet waren. Hier wie im „Ölberg" von S. Stefano ist der geisterhafte Ton des Rot durch dünne rote Lasuren über pastoser weißer Untermalung erzielt (das Weiß ist nicht wie in späteren Jahrhunderten schon auf der Palette mit Rot gemischt). Neben diesen roten Tönen, die ebenso wie das eigentümlich gebrochene Purpurrosa in den Bildern der Scuola di S. Rocco dem Farbengeschmack Tintorettos durchaus eigentümlich sind, erscheint das in den späten Bildern des Dogenpalastes übliche Rot ebenso wie der dunkelblaurote Ton des Giacomo Bassano konventionell und ohne besonderen Reiz der Lichtwirkung.

Dem allgemeinen Kälterwerden der Farbenskala entsprechend hat auch das *Gelb* in Tin-

torettos Werken eine Entwicklung von wärmerem rötlicherem Gelb zu einem immer kälteren Ton durchgemacht – wenn auch das eigentlich kalte Gelb, das Zitrongelb, wodurch Veronese die venezianische Skala bereicherte, in Tintorettos Bildern fast völlig fehlt – und es ist besonders interessant zu sehen, wie Tintoretto, der doch keineswegs dieselben matten Farbwirkungen wie Veronese zu erreichen sucht, der doch im Interesse starken Gesamteffektes auf ein besonders lebhaftes Gelb nicht verzichten mochte, das traditionelle Orange im Sinne seines Farbengeschmacks modifiziert. Von ganz geringen Ausnahmen abgesehen, vermeidet der Künstler ein eigentlich zinnoberrötliches Orange durchaus. In der frühen „Geißelung Christi" ist das lebhafte Orange (im Schergen rechts) mit Karmin untermischt. Am häufigsten finden wir bei Tintoretto jenen in der venezianischen Malerei traditionellen, besonders bei Bonifazio und Palma Vecchio beliebten apfelsinenfarbigen Ton[12]: im Markuswunder (im Gewande der bekannten Rückenfigur der Frau links), ebenso wie in zahlreichen anderen Werken, z. B. schon der „Auferstehung Christi" (in Berliner Privatbesitz). Auch das äußerst lebhafte Orange, das wir in einzelnen Bildern der späteren Zeit, z. B. der Geburt Christi der Scuola di S. Rocco antreffen, ist keineswegs ein grelles Zinnoberrot-Orange, wie man vielleicht glauben möchte, sondern der gleiche, gebrochene apfelsinenfarbige Ton, den schon Palma so oft angewandt hatte, er erscheint so äußerst lebhaft nur durch den Kontrast zu den in noch höherem Grade gebrochenen Farben des übrigen Bildes. Das Orange hat in Tintorettos Werken nicht das geringste von jenem branstigen, übermäßig warmen Charakter, der das Orange in anderen italienischen Schulen, in Florenz namentlich im Anfang des 16. Jahrhunderts, aber auch noch in viel späterer Zeit, charakterisiert. Ebenso fehlt jenes dumpfe und schwere, dabei doch warme Orange, das wir im Barock, namentlich in Bologna so oft finden, in Tintorettos Werken vollkommen. Nicht als ob ein eigentlich warmes Gelb überall völlig vermieden wäre – im Gegenteil, der lebhafte Goldton, die beabsichtigte warme Lichtwirkung forderte ebenso wie die Umgebung, in die das Bild hineinzustellen war, die Golddekoration der Decken und Wände in den venezianischen Palästen, mit Notwendigkeit einen warm-goldgelblichen Ton, wie wir ihn denn auch gerade in derartigen dekorativen Werken, z. B. dem Deckenbild des Atrio quadrato, auch Salotto dorato genannt (im Gewand des hl. Hieronymus), oder dem Wandgemälde eines Philosophen, im großen Saale des Palazzo Reale in Venedig finden (obwohl eine derartige Anpassung der Farbe an die Umgebung keineswegs überall durchgeführt ist). Auffallend aber erscheint, wie oft wir in den Schatten oder den Halbtönen gelblicher oder brauner Gewänder kalten karminrötlichen Tönen begegnen, man betrachte daraufhin den Mantel der Königstochter im Bilde der Antichiesetta. Oft ist das Orange durch starke Restaurierung vollkommen verändert, wie in den Apostelbildern von S. Maria del Giglio. Der branstige Ton, den wir hier finden, gehört nicht dem Original an.

Große Flächen reiner gelber Farbe bilden in Tintorettos Werken eine Ausnahme, wie denn überhaupt die *reine* gelbe Farbe bei ihm nicht ganz diejenige Rolle spielt, die sie

bei zahlreichen anderen Koloristen, wie Greco, in späterer Zeit etwa bei Vermeer, innehat. Überraschend wirkt in dieser Hinsicht das volle und gesättigte Gelb in der Pietà der Akademie. Gleichfalls eine Ausnahme ist die große Fläche reinen, nicht kalt grünlichen aber doch von allen eigentlich warm rötlichen Beimischungen freien Gelbs im „Wunder der Brotvermehrung“ (Scuola di S. Rocco). In kleineren Flächen mit Weiß zusammengestellt treffen wir reines Gelb im Abendmahl von S. Trovaso, und besonders charakteristisch für das allgemeine Kälterwerden der Farbenskala ist es, daß in einem Spätwerk wie dem Abendmahl von S. Giorgio maggiore auch das Gelb des Glorienscheines ganz kalten, weißlichen Ton zeigt. Im „Agneswunder“, dem Frühwerk von S. Maria dell' Orto, war das Gelb des Himmels noch ein gesättigtes, gegenüber dem kalten Gelb des Spätwerkes warm erscheinendes Orange.

Gegenüber den rötlichen und gelblichen Farben tritt *Grün* als ausgebreitete Lokalfarbe durchaus in den Hintergrund. Während in der früheren und gleichzeitigen venezianischen Malerei gar nicht allzu selten der Versuch bemerkbar wird, grünen Farbflächen eine vollkommen das Bild beherrschende Stellung zu geben – man denke nur an Paris Bordones Altarbild in S. Giobbe oder sein „Liebespaar“ der Brera – tritt bei Tintoretto eine grüne Lokalfarbe fast immer nur im Kreise anderer bunter Farben auf, die den Eindruck des Grün übertönen. Die im Licht goldgelblichen, grünen Gewänder, wie sie Giorgione, Tizian, Palma und Bonifazio so oft gemalt haben, finden sich kaum jemals in Tintorettos Werken. Hingegen kehrt die Kombination von Grün mit stumpfem Lila oder Rosa als Changeantfarbe der Gewänder sehr häufig wieder, sie findet sich, um nur einige Beispiele zu nennen, ebenso in Frühwerken, „Venus und Vulkan“ in München und der „Susanna“ im Louvre, wie in Bildern späterer Zeit („Merkur und die Grazien“, Anticollegio). Immer aber handelt es sich dort, wo Tintoretto in Werken der früheren und mittleren Zeit das Grün als Lokalfarbe der Gewänder gibt, nur um kleine Flächen gedämpften Tones, die im Gesamtbildeindruck keine entscheidende Rolle spielen. Eine von wenigen Ausnahmen ist das volle ausgebreitete Grün in der „Überführung des Leichnams des hl. Markus“ in der Akademie von Venedig. Im allgemeinen vermeidet der Künstler in den Gewändern die grüne Lokalfarbe, im Gegensatz namentlich auch zu Veronese, der oft derartige grüne Gewandfarben in besonders malerischer Weise behandelt hat: in der „Madonna mit der hl. Anna“ in der Galerie des Konservatorenpalastes in Rom oder der „Justina“ in den Uffizien. Völlig fremd ist Tintoretto die bei den früheren Italienern so überaus häufige, oft so hart und grell erscheinende Kombination von Grün und lebhaftem Rot als Komplementärfarben – eine der wichtigsten, für den Farbengeschmack des Meisters charakteristischen Tatsachen. Auch Veronese hat gelegentlich (z. B. in den Bildern von S. Sebastiano) jene traditionelle Kombination aufgenommen.

So selten nun das Grün mit Rot kombiniert oder überhaupt als lebhafter Ton wirksam wird, eine so große Bedeutung hat es doch in mattem, ein wenig gebrochenem Ton,

namentlich in den Hintergründen oder in den Schattenflächen der Karnation – es ist schon öfters davon die Rede gewesen. Mit Blau, wenig Rot und der weißgelblichen Karnation zusammen bestimmt der grüne Ton in den allegorischen Darstellungen des Anticollegio den Gesamt-Bildeindruck, und auch in früher entstandenen Werken, wie der „Anbetung des goldenen Kalbes", macht sich der grüne Ton in den Schatten der Gewänder wie vor allem der Karnation deutlich bemerkbar.
In einem Bilde wie der Kreuzigung der Münchner Pinakothek beherrscht ein matter grüner Ton das ganze Bild, doch gemahnt hier die Erhaltung des in dem jetzigen Zustand sicherlich nicht in allen Teilen von Tintorettos Hand stammenden Werkes zu vorsichtiger Beurteilung. In einzelnen Bildern des Gonzagazyklus bildet mattes Grün den klaren Hintergrund, auf dem Blau, Rot, Weiß in kleineren Stücken aufgesetzt sind, es tritt in der Sättigung und Lebhaftigkeit des Tones dem Blau, Rot, Gelb gegenüber zurück, ersetzt aber diesen Mangel an Intensität durch weitere Ausbreitung: wir haben oben darauf hingewiesen, daß der Mosaikstil der Spätzeit einen gewissen Grad von Gleichberechtigung aller im Bilde gegebenen Farben verlangte; es entspricht nicht dem Spätstil, ein Grün nur versteckt und als Schattenton zu geben, wie wir dies in früheren Werken beobachten konnten.
Technisch ist von besonderer Wichtigkeit, daß das Grün keineswegs, wie Raehlmann annimmt, immer eine Mischfarbe von Gelb und Blau (tiefgelbem Lack und zugemischtem Lapislazuli oder Bergblau) gewesen ist. Im Gegensatz zu Raehlmann, der jene Mischfarbe aus Gelb und Blau als die gewöhnlichste grüne Farbe, namentlich der Venezianer, sowohl zur Darstellung des Grün der Landschaften wie auch zum Grün der Gewänder, bezeichnet hat[13], fand Eibner in dem einen Falle, wo es uns gelang, ein größeres Stück gut erhaltener, lebhaft grüner Gewandfarbe (aus dem Gonzagazyklus der Münchner Pinakothek) der Untersuchung zuzuführen, grüne Erde (Verdeterra) zur Herstellung des lebhaften grünen Tones verwandt[14]. Es muß hierzu bemerkt werden, daß durch die Grünerde der älteren Zeit eine ganz andere Schönheit und Tiefe des Tones zu erzielen war, als dies heute möglich ist, wo die guten Sorten immer seltener werden und viel minderwertige grüne Erden in den Handel kommen.
Eine ganz besondere Stellung nimmt das *Blau* ein, da es von dem in der gleichzeitigen venezianischen Malerei gebräuchlichen Blau in jeder Hinsicht abzuweichen scheint. Die beiden Proben, die wir durch Eibner haben untersuchen lassen, zeigen überraschenderweise ein natürliches Ultramarin, azurro oltramarino, jene kostbare Farbe, die von jenseits des Kaspischen Meeres, aus dem alten Baktrien nach Europa importiert wurde. E. Raehlmann hat in den von ihm untersuchten Bildern als Blau nur Bergblau gefunden und den Satz aufgestellt[15]: „In der alten venezianischen Kunst findet sich von Bellini ab bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als Blau nur Bergblau verwendet" – eine Behauptung, die durch A. Eibners für unsere Zwecke unternommene Untersuchungen als unzutreffend erwiesen ist[16].

Die Feststellung des natürlichen Ultramarin in Tintorettos Bildern erklärt ohne weiteres das von dem Blau gleichzeitiger venezianischer Maler vollkommen verschiedene Aussehen. Bergblau gewinnt regelmäßig einen grünlichen Ton, und eben dieses grünliche Blau ist es, das wir bei Malern wie Veronese so überaus häufig in den Gewändern wie vor allem in den Hintergründen finden. Tintorettos Blau hat einen sehr viel reineren Ton, es steht in dieser Hinsicht dem Blau des Greco näher als dem des Veronese. Auch Greco hat mit natürlichem Ultramarin gemalt (es sind Zahlungsausweise darüber erhalten), indes hat sein Blau oft eine sehr viel größere Helligkeit. Jenes tiefe Ultramarin des Tintoretto ist bei Greco sehr viel seltener, während es bei Veronese fast vollkommen fehlt.
In Werken der früheren Zeit, dem „Markuswunder", den Bildern der Antichiesetta, hat das Blau Tintorettos im allgemeinen noch einen sehr viel grünlicheren Ton, der nicht ausschließlich dem Gelblichwerden durch trüben Firnis zugeschrieben werden darf. Vielleicht war hier Bergblau verwendet. Auch dort, wo es in früherer Zeit sehr lebhaft ist, wie in der „Auferstehung Christi" in Berliner Privatbesitz, zeigt es doch grünlichen Ton.
Tintorettos Blau ist nur selten blaß oder gebrochen. Soll ein weißlicher Ton zum Farbeindruck des Blau hinzutreten, so ist es die pastose weiße Untermalung, die hier mitspricht; niemals wird ein Weiß dem blauen Farbkörper hinzugemischt. Ein Blaugrau, wie es im 18. Jahrhundert Tiepolo gibt, fehlt Tintoretto vollkommen. Oft aber finden wir, jedoch nur in Werken späterer Zeit, eine dünne blaue Lasur auf weißer Untermalung. Das „Ultramarin" Tintorettos entspricht nun nicht genau jenem ultramarinblauen Ton, den wir in der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts verwendet finden, es ist keineswegs so stark rötlich. Lila fehlt fast vollkommen, hier bleibt Tintoretto im Farbengeschmack der venezianischen Maler des Cinquecento befangen, die das Lila, von ganz wenigen Ausnahmen am Beginn des Jahrhunderts abgesehen, noch nicht in ihre Skala aufgenommen haben. Ja, es ist bemerkenswert, daß jene Ansätze (bei Lotto) von Tintoretto gar nicht fortgesetzt werden[17].
Größere Bedeutung gewinnt das Blau erst in Tintorettos Spätwerken, ganz im Gegensatz zu Rembrandt, der es in der früheren Zeit häufig anwendet und gerade in den Bildern der Spätzeit fast völlig von seiner Palette verbannt. Erst in Spätwerken finden sich jene großen, eindrucksvollen Flächen tiefblauer Farbe. Leider hat sich das Ultramarinblau Tintorettos nicht gut gehalten, oft ist freilich gerade dies einer der Hauptgründe, die es so eigenartig und geheimnisvoll erscheinen lassen. Im wesentlichen muß wohl der schlechte Erhaltungszustand der blauen Farbflächen weniger auf Feuchtigkeit zurückgeführt werden als vielmehr darauf, daß wegen der Kostbarkeit des Farbstoffes zu sparsam damit umgegangen wurde, gleichzeitig der Auftrag ein zu flüchtiger war und die Farbteile nicht fein genug verrieben wurden. Das Blau verlangte, zumal bei sparsamer Anwendung, einen besonders sorgfältigen und gleichmäßigen Auftrag, und diesen hat ihm Tintoretto nicht immer zuteil werden lassen.

Offenbar war auch die Qualität des Ultramarin, das Tintoretto verwandt hat, nicht immer fein genug. Es zeigt Flecken, die von einer mangelhaften Zubereitung des Farbstoffes zeugen. In „Christus bei Maria und Martha“ der Münchner Pinakothek ist ganz deutlich die Einbettung weniger grober Ultramarinstücke in ein Ultramarin von geringster Qualität (Ultramarinasche) wahrzunehmen.

* * *

Unseren vereinzelten Bemerkungen über die Technik, über die von Tintoretto verwandten Farbstoffe haben wir noch einige allgemeine Erörterungen hinzuzufügen.
Die Rauhigkeit der Farboberfläche wurde wiederholt als einer der wesentlichsten Faktoren der Bildwirkung des Meisters bezeichnet; worin aber hat diese ihren Grund? Entscheidend war hierfür zunächst die ausschließliche Verwendung von Leinwand als Malgrund. In Venedig wurde sehr viel früher auf Leinwand gemalt als im übrigen Italien, wo auch im Cinquecento die Holztafel ganz allgemein im Gebrauch war. Für den Farbeindruck ist dieser Unterschied von der allergrößten Wichtigkeit. Das Quattrocento und das frühe Cinquecento hatte ein feineres und gleichmäßigeres Gewebe als das spätere Cinquecento; Tintoretto malt auf sehr derber Leinwand, und die Rauhigkeit der Wirkung ist bei ihm denn auch eine viel größere als bei den Malern vom Anfang des 16. Jahrhunderts, sie erscheint aufs höchste gesteigert dort, wo die Farbschicht ganz dünn ist, wie in den Bildern der Scuola di S. Rocco, in denen oft eine einzige oder ganz wenige Farbschichten auf dünner Grundierung aufgetragen sind. Frühwerke zeigen oft noch eine sehr feine Leinwand verwendet.
Von größter Wichtigkeit für die rauhe Erscheinung des Farbkörpers war natürlich auch die Art der Bindemittel, die Pinselführung und der Farbauftrag.
Das Bindemittel scheint nicht allzu fettig gewesen zu sein. Enthält das Bindemittel viel Öl, dann „fließt“ die Farbe, und die Farbfläche erscheint bei gleicher Pinselführung glatter als bei einem nicht fettigen Bindemittel. Die Maler des 17. Jahrhunderts, vor allem Rubens, scheinen ein sehr viel flüssigeres Bindemittel verwandt zu haben als die Venezianer, doch enthält auch das Bindemittel der Venezianer anscheinend mehr Öl als das der modernen Maler, die, wesentlich in der Befürchtung, daß die Farben zu sehr nachgilben, wenig Öl verwenden, möglichst trocken malen.
Man darf bei Tintoretto mit einiger Wahrscheinlichkeit eine verhältnismäßig trockene Malweise voraussetzen. Auch zeitgenössische Künstler „malerischen Stils“ wie die Bassani zeigen eine fettigere, teigigere Malweise, während Veronese in seiner meist trockeneren Technik Tintoretto nähersteht (einer der Gründe, warum Veronese in besonders „malerischen“ Werken nicht selten mit Tintoretto verwechselt wird). Die Pinsel, die der Maler benutzte, werden vorwiegend Borstenpinsel, weder Haar- noch Iltis- oder Dachspinsel gewesen sein. Die Anwendung breiter Dachspinsel („Vertreiber“),

wie sie mit Sicherheit für die bolognesisch-römischen Maler des 17. Jahrhunderts (Guido Reni), aber auch schon im Cinquecento angenommen werden muß, ist bei Tintoretto ausgeschlossen. Die Farben erscheinen nirgends glatt, verschwimmend, weich ineinander vertrieben. – Keineswegs ist natürlich nur die *oberste* Schicht für den Charakter der Farbfläche entscheidend. Eine leicht und flüssig über einer rauhen und körnigen Untermalung ausgeführte Lasur läßt der Farbfläche ihr rauhes Aussehen vollkommen, wie zahlreiche Bilder gerade auch des Tintoretto zeigen.

Die technische Behandlungsweise Tintorettos war keineswegs überall die gleiche. In zahlreichen Werken hat der Meister ein der Primamalerei ähnliches Verfahren beobachtet. Oft ist es lediglich eine einzige Farbschicht, die im Verein mit der dunkelrotbraunen Grundierung den Farbeindruck hervorbringt. E. Raehlmann[18] fand die Karnation einer Kinderhand in einem Werke Tintorettos derart wiedergegeben, daß auf schokoladefarbiger Grundierung eine einfache aber sehr dicke Schicht eines glasigen, durchsichtigen, vollständig transparenten Gelb gelegt war. Dieses Gelb in Verbindung mit dem durchscheinenden braunroten Grund bringt die betreffende Farbe der Karnation deutlich hervor. Dort, wo die Rötung der Haut stärker zum Ausdruck kommen sollte, sind in diese gelbe homogene Schicht rote, wahrscheinlich Zinnoberteile zugemischt, die im einzelnen deutlich in dem gelben Medium unterschieden werden können.

In einem sehr großen Teil der Bilder findet sich, ganz wie dies in Italien Tradition war, jede Farbe sorgfältig durch eine Anzahl darunter liegender Schichten vorbereitet. Fast durchweg handelt es sich dabei um Farben von einander nahestehenden Tönen, die übereinander gelegt wurden, keineswegs um solche entgegengesetzten Tones. Der besondere Grad von Leuchtkraft, der den venezianischen Bildern eigen ist, wurde eben durch dieses Zusammenwirken einander verwandter Farbtöne erzielt. W. Ostwald[19] schreibt über die Gründe dieser Wirkung: „Eine Lasur besteht bekanntlich in einer durchscheinenden farbigen Schicht über einem irgendwie gefärbten Untergrunde. Man erzielt hierdurch eine bedeutende Vertiefung der farbigen Wirkung. Die Lasur hat, da sie in der Durchsicht wirkt, die Eigenschaft, dem durchfallenden Lichte gewisse Strahlen zu entziehen. Und zwar sind es die Komplementärfarben der Farbe, in welcher der Farbstoff erscheint. So absorbiert der rote Krapplack hauptsächlich Grün, das Preußischblau hauptsächlich Rotgelb usw. Man kann sich von dieser Wirkung leicht überzeugen, wenn man durch ein Taschenspektroskop nach einer weißen Lichtquelle (z. B. hellen Wolken) hinsieht und dann ein mit der betreffenden Lasurfarbe überzogenes Glas vor den Spalt des Apparates hält. Andererseits wirken die deckenden Farbstoffe derart, daß sie von dem weißen Licht die Farben zurückwerfen, in denen sie erscheinen, während sie die komplementären verschlucken.

Nun kann man sich ein Bild von der Gesamtwirkung machen. Die Lasur läßt nur gewisse Lichtstrahlen, d. h. Farben, durchgehen, und von diesen wird durch die Untermalung nur ein Teil zurückgeworfen, die von der Lasur nochmals in demselben Sinne beeinflußt

werden, wie beim Einfallen. Die Folge ist, daß nur ein verhältnismäßig beschränktes Gebiet von farbigem Licht zurückkommt, dem kein Weiß beigemischt ist.
Wählt man Untermalung und Lasur so, daß beide Farben nahe beieinander liegen, wie Orange und Rot, Gelb und Grün usw., so wird verhältnismäßig viel Licht von großer Reinheit der Farbe zurückgeworfen, und die Farbe erscheint ‚leuchtend'. Auf solche Weise lassen sich erfolgreich Gegenstände darstellen, die wie vom Sonnenlichte durchleuchtetes Laub, durchsichtiges Wasser, bunte Glasfenster u. dgl. kein Oberflächenweiß in ihrer Erscheinung enthalten."

Wie in dem einen, oben genannten Falle die Fleischfarbe durch eine einzige Schicht über der rotbraunen Grundierung erzielt war, so findet sich ein anderes Mal die Karnation hergestellt durch zwei Schichten über dem Bolusgrund: eine Untermalung von Zinnober, Mennig und Bleiweiß und darüber eine Schicht roten Lacks[20].

Für Tintoretto ganz besonders charakteristisch ist die Ungleichmäßigkeit der Ausführungsweise in einem und demselben Bilde. Einzelne Farbschichten sind unmittelbar auf die Grundierung aufgesetzt, ja oft ist der Bolusgrund kaum noch von einer anderen Farbe überdeckt – während einzelne Partien im übrigen Bilde ein Übereinander mehrerer Farbschichten zeigen.

Oft beobachtet man in einer einzigen Farbfläche deutliche Verschiedenheiten des Reliefs, z. B. in der Madonna mit den Camerlenghi (Venedig, Akademie) beim Mantel des rechts im Vordergrund Knienden: hier sind die Schatten ganz durchsichtig gegeben in einer offenbar sehr dünnen Farbschicht, während die mittleren Helligkeiten und vor allem die Lichter eine ganz anders pastose Untermalung mit Weiß zeigen. Daß die rotbraune Grundierung unmittelbar als Schattenton wirkt, finden wir nicht selten, sehr deutlich z. B. auch in der „Madonna mit Kind und vier Senatoren", Venedig, Akademie. Die von H. Ludwig[21] ausgesprochene Annahme einfarbiger Untertuschungen muß durchaus von der Hand gewiesen werden.

Im allgemeinen ist die Stärke der Farbschicht bei Tintoretto, wie auch bei den übrigen Venezianern, keineswegs im ganzen größer als in anderen italienischen Schulen, sie ist wesentlich geringer als bei zahlreichen modernen Malern, die darum, weil sie auf weißem Grunde reines und klares Weiß erzielen wollen, die Farbe nicht selten ungewöhnlich dick aufzutragen sich genötigt sehen. – Infolge der bekannten Wirkung durchscheinender Medien vor hellem Grunde war ein reines Weiß in dünner Schicht auf weißem Grunde nicht leicht zu erzielen. Daher haben die Venezianer auch in der Karnation wohl nie einen beabsichtigten kalten Ton durch dünne Lasuren auf heller Untermalung zu geben versucht, der Effekt wäre immer ein trüber, schmutziger Ton gewesen, wie man dies in modernen Kopien sehen kann. Die beabsichtigte Farbe, etwa ein bläulicher Ton, wurde entweder in das Impasto verarbeitet oder durch das Durchscheinen einer dunkleren Untermalung erzielt.

Immer hat bei den Venezianern des Cinquecento und der späteren Zeit die rötliche oder schokoladebraune Grundierung die größte Wichtigkeit.

Im Prinzip hat man sich das Verfahren Tintorettos folgendermaßen vorzustellen: auf einer braunen Grundierung erfolgt zunächst die farbige Vorbereitung in den unteren Schichten durch Töne, die mitunter ein wenig neutraler, indes nirgends vollkommen tonfrei sind, eine leuchtende Farbwirkung wäre durch eine nur Grau in Grau ausgeführte Untermalung viel weniger leicht zu erzielen gewesen. Die Farbtöne werden durch Übermalung immer mehr gesteigert, und die oberste Schicht gibt den kräftigsten Ton. Der Farb*körper* wurde durch die Untermalung, der Farb*ton* hauptsächlich durch die Übermalung gegeben.

Insbesondere gilt dies natürlich von jenen Farbflächen, wo der Ton letzthin nur durch eine Lasurfarbe (z. B. roten Lack) zu erreichen war. Hierzu ist nun zu bemerken, daß die Fälle, in denen eine Farbe lediglich durch den Auftrag einer Deckfarbe hergestellt wurde, zu den größten Seltenheiten gehören. Fast immer wurde, auch dort wo wie beim Zinnoberrot durch eine Deckfarbe allein der beabsichtigte Ton annähernd hätte erzielt werden können, noch zuletzt eine Lasurfarbe darübergelegt; diesem Umstande ist zu einem guten Teil der besondere Grad von Durchsichtigkeit, den die Farbe in venezianischen Bildern zeigt, zu verdanken.

In Spätwerken Tintorettos findet man oft, namentlich dort wo es sich um hellblaue und vor allem um die so häufigen purpurroten Farben handelt, in den Lichtern pastos und locker hingesetzte weiße Pinselstriche, die in hohem Grade zu dem äußerst belebten Eindruck der Farbfläche beitragen. Dieses Weiß ist in den meisten Fällen keineswegs, wie man glauben könnte, eine letzte Aufhöhung der Farbe in den Lichtern, sondern *Untermalung*: über eine pastos ausgeführte, mit Weiß hergestellte Untermalung wurde eine blaue oder karminrote Lasurfarbe gelegt und die höchsten Lichter ausgespart, oder aber — was die besondere Rauhigkeit der Farbe an diesen Stellen erklärt — nachdem über die Untermalung die Lasurfarbe leicht und flüssig aufgetragen war, wurde dieselbe in den höchsten Lichtern mit dem Finger oder auf andere Weise wieder entfernt, weggewischt.

Die außerordentliche Lockerheit der Farbe bildet einen Hauptreiz von Tintorettos Spätwerken. Gelegentlich hat der Meister durch die Rauhigkeit der Farbfläche und die Mannigfaltigkeit der Ausführung auch im Sinne stofflicher Charakterisierung die schönsten Wirkungen erzielt. Auf die vollendete Wiedergabe der Gläser im Abendmahl von S. Giorgio maggiore hat schon Ruskin aufmerksam gemacht. Man vergleiche dagegen die Behandlungsweise derselben Gegenstände bei Aliense (Anbetung der Könige, Dogenpalast, Sala del Consiglio dei Dieci), auch hier sind die Lichter in kleinen Stücken pastos aufgesetzt, aber alle Feinheit und Brillanz der Wirkung, wie sie Tintoretto in so wunderbarer Weise erreicht, ist in Alienses Bild durch eine viel schwerere und undurchsichtigere Behandlung der Schatten verlorengegangen.

Im Verein mit der Eigenart der Farbtöne und den starken Kontrasten von Licht und Schatten entsteht oft durch die Lockerheit des Vortrages eine geradezu zauberhafte Wirkung, wie etwa im Bilde der Maria Ägyptiaca (Scuola di S. Rocco), wo die Wasser-

fläche durch Tupfen von Rosagelb auf Dunkelgrün, das Laub durch rosagelbe Tupfen auf Mattbraun wiedergegeben ist.
Die großen Verschiedenheiten des Erhaltungszustandes der Werke Tintorettos erklären sich ohne weiteres aus dem nicht überall gleichen technischen Verfahren. Dort wo der Meister in sorgfältiger Weise eine Schicht über die andere legt, wie in den Bildern des Anticollegio, ist die Erhaltung eine sehr viel bessere als in jenen Werken, wo auf dem bräunlichen Grund nur flüchtig ganz wenige, vielleicht nur eine einzige dünne Farbschicht aufgetragen wurde, wie in den meisten Bildern der Scuola di S. Rocco. Es nimmt angesichts der Schrumpfung, die jede Farbe im Laufe der Zeit erfährt, nicht wunder, daß die dünne ultramarinblaue oder karminrote Schicht jetzt kaum mehr mitspricht, daß hier nur mehr der dunkle Grund sichtbar geblieben ist. Inwiefern gerade die ultramarinblauen Farbflächen eine besonders schlechte Erhaltung zeigen, haben wir schon oben erörtert.

* * *

Was eingangs über die Beziehung von Farbe und Gegenstand gesagt wurde: daß dieses Verhältnis nicht ein derartiges sei, daß die Zeichnung nicht auch ohne die Farbe, oder die Farbe in gewissem Sinne losgelöst von der Zeichnung empfunden werden könne –, das gilt auch von dem Verhältnis, in dem Gegenstand und *Licht*führung zueinander stehen. In Rembrandts Werken kann die Verteilung der Lichter im Bilde nicht unabhängig vom Inhalt des Bildes gedacht werden; anders bei dem Venezianer, wo die Lichtführung eine viel freiere, oft fast willkürliche zu sein scheint. Die Lichter sammeln sich nicht in Brennpunkte, die mit dem gegenständlich Wichtigen zusammenfallen, wie so oft in Rembrandts Werken.
Nicht selten hat es in Tintorettos Bildern den Anschein, als ob mit dem Licht ganz frei gespielt sei. Hier wird ein Arm, dort eine Schulter, ein Nacken, ein Gewandzipfel vom Licht getroffen; eine Notwendigkeit, warumgerade diese für die Bildauffassung doch gar nicht so wesentlichen Punkte erleuchtet sind, scheint nicht zu bestehen, wichtige Teile der Komposition bleiben in Dunkel gehüllt. In der „Auferweckung des Lazarus" (Scuola di S. Rocco; Abb. 125) enthält eine Nebenfigur, die von links Herbeieilende, das höchste Licht, während der Kopf des Lazarus selbst vollkommen dunkel bleibt, so daß es, zumal in der farblosen Photographie, nicht leicht ist, die Hauptfigur überhaupt zu entdecken. Nur selten darf man von einer offensichtlichen Beeinträchtigung der formalen und gegenständlichen Klarheit durch die Lichtführung sprechen, oft wird bei genauerem Zusehen bemerkbar, daß dort wo die für die Auffassung der Form oder des Inhaltes entscheidenden Punkte selbst nicht erleuchtet werden, doch in unmittelbare Nähe Lichter gesetzt sind: soll etwa ein Gesicht betont erscheinen, so ist ein besonders starkes Licht in die Nähe, etwa in den Nacken gelegt, auf diese Weise die Aufmerksamkeit auch auf das Gesicht lenkend, das durch diesen Kontrast, durch die tiefe Beschattung besonders ausdrucksvoll

erscheinen soll. Es ist interessant, im einzelnen den oft komplizierten Beziehungen von Gegenstand und Lichtführung in den Werken Tintorettos nachzugehen — wir werden weiter unten von den „Lichtkonturen" zu sprechen haben —; zunächst aber muß als die besondere Eigenart der Lichtwirkung Tintorettos hervorgehoben werden, daß dieselbe *außer* ihrer Beziehung zum Gegenstand auch noch in besonderem Grade die Anregung zu einer rein dekorativen Auffassung bietet. Es fehlt die Klarheit und *Eindeutigkeit* in der Verteilung der Lichter, jenes klare Zusammengehen von Licht, Form und Bildinhalt, wie wir dies so oft in den Bildern anderer Maler, nicht nur bei Rembrandt, finden.
In erster Linie ist dieser Eindruck bedingt durch die Lockerheit in der Verteilung der Lichter, den Mangel an Konzentration. In Frühwerken wie dem „Wunder der Agnes" in S. Maria dell' Orto sammelt sich noch das Licht in einer breiten Fläche, und dieser Lichtfokus bedeutet gleichzeitig auch das für den Bildinhalt entscheidende Zentrum. In den Werken der reifen Zeit ist von einer derartig klar konzentrierten Lichtverteilung viel weniger zu bemerken. In Bildern wie der „Himmelfahrt Christi" (S. Rocco; Abb. 131) oder dem „Kampf Michaels" in Dresden erscheint das Licht in eigentümlicher Weise über die Bildfläche „verspritzt". Namentlich die Werke der letzten Zeit sind oft von Licht- und Schattenflächen ganz gleichmäßig durchwoben. Indem so die rein ornamentale Gliederung der Licht- und Schattenflächen den Eindruck beherrscht, besteht vielmehr die Möglichkeit, die Verteilung der Licht- und Schattenmassen als Auswirkung eines rein dekorativen Gesetzes aufzufassen, die Lichter und Schatten scheinen sich nicht so sehr an die Figuren und ihre kompositionelle oder inhaltliche Bedeutung zu heften.
Wie sehr sich hier Tintoretto nicht nur von Rembrandt und Malern anderer Schulen, sondern auch von seinen venezianischen Zeitgenossen unterscheidet, wird am deutlichsten, wenn wir einmal ein Bild Tizians zum Vergleich heranziehen, und zwar gerade ein solches, das Tintoretto in der Lichtführung ungewöhnlich nahekommt, die Kreuzigung in Ancona. In der Art, wie hier namentlich bei der Figur der Maria das Licht nur einzelne kleine Streifen aufhellt, wie das höchste Licht auf den Gewandsaum gelegt ist, tritt unverkennbar eine Ähnlichkeit mit Tintorettos Behandlungsweise hervor; und doch, wie unendlich verschieden ist der Gesamteindruck! In wieviel höherem Grade trägt das Licht in Tizians Bild ausschließlich zur Klärung des Figuralen bei. Von einer Anregung zu dekorativer Auffassung ist hier keine Rede (was natürlich auch in der geringeren Kompliziertheit, der größeren Deutlichkeit der Figurenkomposition als solcher seinen Grund hat). Sicherlich kann auch bei Tintoretto die Verteilung der Lichter und Schatten nicht als willkürlich im eigentlichen Sinne bezeichnet werden, da aber jene ornamentale Gliederung des Bildes in Licht- und Schattenflächen, die bei den früheren Malern fehlte, in so eigentümlicher Weise hervortritt, besteht nicht jene Klarheit und Eindeutigkeit wie in Tizians Werken. Es versteht sich von selbst, daß durch die Gliederung in Licht- und Schattenmassen immer eine Ordnung, ein Rhythmus in die Komposition gebracht wird, doch

wäre es irrig, das Licht ausschließlich oder vorwiegend als primär-kompositionsbildenden Faktor (im Sinne einer gegenständlichen Klarheit) anzunehmen.

Bilder wie die „Darstellung im Tempel" (S. Rocco) oder die „Mannalese" (S. Giorgio) zeigen das Licht ganz frei überall im Bilde verteilt, oft trägt nichts so sehr zum überirdischen, transzendentalen Charakter des Bildes bei als diese Durchwirkung mit Licht- und Schattenmassen. Wie gerade auch durch die Ablenkung des Lichtakzents von der Hauptfigur, von dem gegenständlich wichtigsten Motiv, die Bilderscheinung vom Einzelnen, vom Zufälligen in das Allgemeine, Kosmische übergeführt wird, zeigt sehr deutlich auch die „Versuchung des hl. Antonius" in S. Trovaso, wo der dargestellte Vorgang nur als Episode erscheint, weil die Beleuchtung der Figuren im Vordergrunde ganz unabhängig ist von dem sehr viel eindrucksvolleren Licht des Hintergrundes.

Eine so große Bedeutung nun dem Licht in Tintorettos Werken auch zukommt, so darf man doch nicht vergessen, daß es keineswegs jene überragende Rolle spielt wie etwa bei Rembrandt, wo die Figuren oft durch das Licht erst ihre Existenzmöglichkeit gewinnen. Tintoretto läßt die Figuren nicht durch das Licht erst entstehen, wie der holländische Maler, dessen Bilder in ein Nichts versinken würden, wo gar nichts mehr übrig bliebe, wenn man das Licht fortnähme. Eben darum darf – wie bei der Farbe, so auch hier – in Tintorettos Werken der reifen Zeit viel weniger von einem Kausalverhältnis zwischen Gegenstand und Licht als vielmehr von einem Parallelismus gesprochen werden. Charakteristisch dafür ist das Verhältnis des Lichts zur Formbildung in den Werken der reifen Zeit. Gegenstand und Licht erscheinen hier gar nicht eigentlich mehr als verschiedene Elemente einander entgegengesetzt. In der frühen Judith- und Holofernesdarstellung (im Gewand der Dienerin; Abb. 4), im Tempelgang von S. Maria dell' Orto (in der Rückenfigur rechts im Vordergrund; Abb. 52), in der „Anbetung des goldenen Kalbes", in der „Hochzeit zu Kana" (bei der rechts stehenden Frau mit dem Krug; Abb. 61), zeigt sich ein Gegensatz von Licht und Form: das Licht scheint die Gewandfalten auszulöschen. In den Bildern der Scuola di S. Rocco sind Lichtstreifen und Gewandfalten ein und dasselbe. Von einem Gegensatz des Lichts und der Form ist nichts mehr zu bemerken. In Frühwerken wie der „Ehebrecherin" in Dresden empfindet man das Licht noch als etwas Außenstehendes, als etwas, was von außen in das Bild hereinfällt, die Spätwerke scheinen viel mehr von innen erleuchtet.

Einer der Hauptgründe, warum das Licht trotz allem in den Bildern des Venezianers nicht die gleiche Stelle einnimmt wie in denen des holländischen Meisters, warum es als solches nicht zu ganz reiner Wirkung kommt, liegt darin, daß die Buntfarbigkeit eine viel größere und viel mehr das Bild im ganzen umfassende ist; die neutralen Farben spielen eine geringere Rolle. Die Buntfarbigkeit drängt sich dem Auge so auf, daß das Licht als solches nicht in gleicher Stärke für den Eindruck mitspricht. Es fehlt Tintoretto vollkommen die *Helldunkel*wirkung, die so oft dem Lichte als Bildfaktor ein Übergewicht über die Farbigkeit verschafft, es fehlen die gleitenden Übergänge von Licht und Schatten, also

gerade das was die Lichtwirkung oft so besonders reizvoll erscheinen läßt, was das dem Licht eigentümliche Leben im Kunstwerk ausmacht. Wir finden in Tintorettos Bildern weder ein Helldunkel in der Art des Leonardo da Vinci und des Correggio, wo die allmählichen Übergänge von Licht zu Schatten die plastische Formengrundlage in allen Einzelheiten deutlich machen sollen, noch auch im Sinne der späteren Zeit, wo die schwebenden Übergänge von Licht und Schatten, das Auf und Ab von Hell und Dunkel, wie bei Rembrandt, losgelöst von der plastischen Form, ein heimliches Leben für sich entfaltet. Wohl gibt es von Tintoretto einzelne Bilder, namentlich aus den sechziger Jahren, in denen größere oder kleinere Teile des Bildes in Halblicht gehüllt sind, im allgemeinen aber darf man sagen, daß die *Farbe* im Gesamteindruck die *Licht*wirkung überwiegt; freilich verfälscht gerade hier oft der schlechte Erhaltungszustand den ursprünglichen Eindruck.

Nicht nur zur Lichtwirkung Rembrandts zeigt sich die Tintorettos in prinzipiellem Gegensatz, sondern auch zu der des dem Venezianer doch so sehr viel näherstehenden Greco. Wie in den Bildern Rembrandts die Figur durch das Licht erst ihr Leben gewinnt, so daß die doch auch bei Tintoretto schon außerordentliche Bedeutung des Lichts noch weit übertroffen wird, so hat auch Greco dem Licht eine, im Vergleich zu dem venezianischen Maler noch größere Kraft verliehen. Die Figuren des Spaniers sind oft nichts weiter als Lichterscheinungen, aus dem Lichte geboren und vom Lichte erzeugt. Man betrachte nur die Gestalt der Maria in der „Vermählung Mariä“ (in der Galerie zu Bukarest) oder des Engels im „Ölberg“ (früher Samml. Nemes). In einem ganz anderen Grade als bei Tintoretto hat hier eine völlige Entmaterialisierung der Figur durch das Licht stattgefunden. Das Licht verzehrt die Gestalten und macht sie zu Schemen. So findet sich denn auch der Schatten, der quer über die Figur, über ihre Mitte hinweggeht, während die nach dem Rande liegenden Teile vom Lichte erleuchtet sind – was immer dazu beiträgt, der Erscheinung einen eigentümlich unwirklichen, visionären Eindruck zu verleihen – in Grecos Werken (Beispiele sind die Engel im „Ölberg“ oder die Figuren im Pfingstbild des Prado) sehr viel häufiger als in denen des Venezianers, wo diese Behandlungsweise zwar auch gelegentlich, aber doch sehr viel seltener begegnet. Jene eigenartig mystische Wirkung der Bilder Grecos ist nicht in letzter Linie auf die Lichtbehandlung zurückzuführen.

Ohne Zweifel hat auch Tintoretto sehr oft die außerordentlichsten Wirkungen im Sinne einer Steigerung des Ausdrucks durch das Licht erreicht. Nicht nur die Lichtwirkung im allgemeinen in ihrer phantastisch-unwirklichen, oft zwischen Tag und Nacht eigentümlich schwebenden Stimmung, die nicht selten eines der wichtigsten Elemente der Bildwirkung des Meisters bildet (es darf aber dieses Halblicht nicht mit „Helldunkel“ verwechselt werden): auch die Verteilung der Lichter. Man denke an die hellerleuchtete Figur Christi, wie sie weißgekleidet der im Halblicht zitternden Gestalt des Pilatus gegenübersteht (im Bilde des Albergo; Abb. 77), an den „Sündenfall“ in S. Rocco (Abb. 112), wo

der weißglänzende Körper der Eva so lockend und gleißend aus dem Gesträuch herausleuchtet, man denke an die geradezu faszinierende Art, wie so oft dadurch, daß ein Gesicht vollkommen in Schatten gehüllt ist, ein Höchstes von Ausdruck erzielt wird: in der Pietà der Brera (Abb. 65), wo das Haupt Christi fast vollkommen im Schatten liegt – nur Stirn und Nase werden vom Licht getroffen, und über das Antlitz Mariä fällt ein Schlagschatten –, oder in der „Versuchung Christi" der Scuola di S. Rocco: hier wird nur eben so viel vom Antlitz Christi sichtbar, um seine außerordentliche Milde wahrnehmen zu lassen. Dennoch kann von einer eigentlichen „Entmaterialisierung" des Gegenstandes durch das Licht in den Bildern des venezianischen Malers keine Rede sein. Wohl trägt das Licht durch die Gewalt der Gegensätze von Hell und Dunkel in höchstem Grade zum Ausdruck bei – keiner der Vorgänger Tintorettos erreicht auch nur annähernd die gleiche Wirkung –, doch gewinnen die Figuren nicht durch das Licht erst ihre Existenzberechtigung, sie leben nicht vom Licht allein, gehen nicht im Licht vollständig auf.

Der Meister schaltet mit dem Licht fast völlig souverän. Immer sind es in erster Linie die großen Gegensätze von Licht und Schatten, durch die aller Ausdruck erzielt wird Die Klärung der Einzelform durch das Licht tritt ganz in den Hintergrund. Wie vollkommen Tintorettos reifen Werken die Helldunkelwirkung fehlt, haben wir schon betont; nirgends ist hier von einem allmählichen Übergehen der Lichter in die Schatten die Rede, wodurch Leonardo da Vinci und Correggio, indem sie das Helldunkel auf der Grundlage der plastischen Form entwickelten, so oft eine besonders deutliche und detaillierte Modellierung erreicht haben. Nur gelegentlich in frühen Bildern schmiegen sich die Schatten noch ein wenig der Form an; vielleicht das letzte Bild im Oeuvre des Meisters, in dem sich noch ein wenig von Helldunkelwirkung bemerkbar macht, ist die „Susanna" im Wiener Staatsmuseum (Abb. 46). Offenbar war hier eine besondere Zartheit der Wirkung beabsichtigt. Wie wenig es dem Maler späterhin im allgemeinen um eine Klärung der plastischen Einzelform durch das Licht zu tun ist, geht am deutlichsten daraus hervor, daß in seinen Werken fast durchgehends die Reflexe fehlen, die frühere wie spätere Maler (Rubens) doch so oft anwenden, um die plastische Erscheinung so deutlich wie nur möglich zu machen.

So wenig nun auch das Licht in Tintorettos Bildern in herkömmlichem Sinne die plastische Form im einzelnen verdeutlicht, so dient es doch nicht selten, wenn auch in einer komplizierteren und eigenartigeren, von der Weise früherer Maler durchaus abweichenden Art, einer Klärung der Gesamtkomposition. Im „Wunder der Brote und Fische" (S. Rocco; Abb. 126) liegt wohl das höchste Licht auf durchaus untergeordneten Punkten, doch sind die Hauptfiguren durch die Erscheinung ihres dunklen Umrisses vor strahlend hellem Hintergrund hervorgehoben. Diese Silhouettenwirkung ist für Tintoretto im höchsten Grade charakteristisch. Wir finden sie in frühen Bildern (der „Fußwaschung" im Escorial [Abb. 7], der „Auffindung des Kreuzes" in S. M. Mater Domini)

ebenso wie in Werken der reifen Zeit (der Kreuzigung in S. Cassiano [Abb. 85], der „Madonna mit den Camerlenghi“ der Akademie, dem „Abendmahl“ von S. Rocco) und zahllosen anderen Bildern, sehr ausgeprägt schon in der „Kreuzigung“ des Albergo. Man beachte auch das Spiel der Hände Christi in „Christus bei Maria und Martha“ der Münchner Pinakothek (Abb. 101), und geradezu ein Paradigma für die mannigfaltigen Möglichkeiten der Silhouettenwirkung ist das „Wunder der ehernen Schlange“ in S. Rocco (Abb. 110).

Gelegentlich *zeichnet* Tintoretto geradezu mit dem Licht; die Formen werden mit einem Lichtkontur umzogen. Beispiele sind die Figur des Michael im „Kampf Michaels mit dem Drachen“ der Dresdener Galerie, die Maria aus der „Heimsuchung“ in S. Rocco und zahlreiche andere Bilder der Scuola; fast überall findet sich hier ein die Figuren umgebender Glorienschein. Gestalten wie der von links oben herabfliegende Engel im Abendmahl von S. Giorgio (Abb. 199) bestehen nur aus diesen Lichtkonturen. Mit welcher Konsequenz gelegentlich schon in Frühwerken die Lichtränder durchgeführt sind, zeigt das „Markuswunder“: der rechte Arm des Tyrannen ist vom Licht ganz umspült, und die umliegenden Sträucher, Blätter und Bäume werden durch die Lichtwirkung vollkommen erstickt. In der „Verkündigung“ des Berliner Museums (Abb. 47) ist der frei flatternde Gewandzipfel des Engels durch die Lichtkonturen vollkommen gezeichnet. (Nur im Original, nicht in einer Photographie ist dies zu erkennen, da man in einer farblosen Abbildung das für Glanzlichter auf den Höhen der Gewandfalten hält, was in Wirklichkeit, wie das Bild selbst zeigt, Lichtränder sind.)

Die Wiedergabe eines die Figuren umgebenden Lichtscheines entspricht durchaus einer Beobachtung der Wirklichkeit, Tintoretto ist einer der ersten Maler gewesen, die diese Erscheinung (in der Natur) gesehen und im Bilde dargestelllt haben. (Es braucht wohl kaum bemerkt zu werden, daß ein ausgesprochener Lichtkontur, ein lebhafter Glorienschein natürlich eine übertreibende Wiedergabe der Naturerscheinung bedeutet; es entspricht eine solche aber nur der Transposition, die die Kunst immer der Natur gegenüber vornehmen muß, wenn sie eine annähernd gleiche Lebhaftigkeit des Eindrucks erzielen will.) Es wäre indes durchaus irrig, wollte man annehmen, Tintorettos Lichtwirkung sei in jeder Hinsicht eine Nachahmung der Wirklichkeit.

Die Kunst unseres Meisters zeigt eine eigentümliche Mischung von Naturbeobachtungen und Wirkungen, die mit der Natur nichts zu tun haben. Wie der Lichtkontur die überraschende Beobachtung einer natürlichen Lichterscheinung ist, so finden sich doch andererseits oft die auffallendsten Widersprüche; von einer konsequent natürlichen Wiedergabe der Lichterscheinungen der Wirklichkeit ist Tintoretto weit entfernt.

In der „Vision des Ezechiel“ (S. Rocco; Abb. 120) hat der Lichtschein im Hintergrund die Glorie, die das Haupt Gottvaters umgibt, mit ihren zahlreichen Strahlen, die einen so großen Teil des Hintergrundes einnehmen, doch gar keine Wirkung auf die Figuren, die von einer mehr seitlich links oben stehenden Lichtquelle erleuchtet sind. Eigen-

tümlich erscheint auch, daß Ezechiel selbst viel weniger hell erleuchtet ist als die viel tiefer befindliche Gestalt des von den Toten Auferstehenden.
Nicht ohne weiteres erklärlich erscheint auch die Lichtwirkung in der „Verheißung an Moses" von S. Rocco (Abb. 114), der Glorienschein ganz im Hintergrunde wäre nicht imstande, Stirn und vor allem den Mantel des Moses im Vordergrunde so stark zu erleuchten. Man muß auch hier zur Annahme einer zweiten – aber ebenfalls einer künstlichen! – Lichtquelle greifen.
In der „Auffindung des Leichnams des hl. Markus" (Brera; Abb. 69) sind Fackeln dargestellt, aber diese künstliche Lichtquelle wird gar nicht wirksam!
Eine konsequent durchgeführte und der Wirklichkeit vollkommen entsprechende künstliche Beleuchtung zeigt die (spätere) Judith- und Holofernesdarstellung im Prado (Abb. 93). Die Schatten nehmen hier auf die dargestellte Lichtquelle wirklich mit aller Deutlichkeit Bezug, und der Hintergrund, wo das Licht nicht hingelangt, ist in Dunkel gehüllt.
Ein eigentümliches Beispiel künstlicher Beleuchtung im *freien* Raum zeigt die „Taufe Christi" (S. Rocco; Abb. 123). Die Szene ist von links oben erhellt, aber ganz willkürlich erscheinen einzelne Figuren vom Licht getroffen, andere dunkel.
Für künstliche Beleuchtung hat Tintoretto eine besondere Vorliebe, er wendet sie oft dort an, wo sie nicht ohne weiteres berechtigt erscheint, wie im „Jonas" (S. Rocco; Abb. 119), wo die uns entgegengestreckte völlig dunkle Hand deutlich beweist, daß, wenn nicht jene künstliche Lichtquelle bestände, völlige Dunkelheit herrschen würde. Man darf sagen, daß die Beleuchtungsweise mit ihren schweren Schatten und strahlenden Lichtern bis zu einem gewissen Grade immer der künstlichen Beleuchtung sich nähert. Es kann nicht wundernehmen, daß die Darstellung von Nachtszenen den Künstler von jeher besonders angezogen hat; Tintoretto ist hierin fast allen anderen Malern vorangegangen. Kein Künstler vor Tintoretto hat in solch ausgedehntem Maße Nachtszenen dargestellt wie der Meister, dem von Jugend auf das Studium von Figuren bei künstlichem Licht eine Lieblingsbeschäftigung war. So finden wir bei Tintoretto völlig neuartige Nachtstücke verschiedenster Art; angefangen von dem verschollenen frühen Doppelporträt mit des Künstlers eigenem Bildnis bis zu der Judithdarstellung im Prado (Abb. 93), dem nächtlichen Sturmangriff aus dem Gonzagazyklus und dem Abendmahl in S. Giorgio maggiore.
Besonders charakteristisch für Tintorettos Lichtbehandlung ist auch die eigentümliche Doppelbeleuchtung, wie wir sie schon früher in der „Versuchung des hl. Antonius" in S. Trovaso festgestellt haben. In der „Schmiede des Vulkan" (Anticollegio) erscheinen die Figuren im Vordergrunde von einer künstlichen Lichtquelle scharf seitlich erleuchtet, der Hintergrund hat sein eigenes Licht, das auf die Figuren im Vordergrund gar keine Wirkung ausübt, die schweren Schatten zeigen nicht die geringste Erhellung.
Wie wenig man im allgemeinen die Lichtführung in Tintorettos Bildern auf eine natürliche Rechnung zurückführen darf, sieht man am deutlichsten in den Interieur-

darstellungen. In der „Hochzeit zu Kana“ weisen die Schatten der Figuren (besonders deutlich auf dem Fußboden rechts im Vordergrunde sichtbar) auf ein links vorn befindliches Licht als einzige Lichtquelle hin – von doppelten, tieferen und helleren Schatten ist nichts zu bemerken –; wie sonderbar, daß die großen Öffnungen im Hintergrund und die zahlreichen Fenster an der Seitenwand gar kein Licht spenden! Dabei zeigt die lebhaft blaue Farbe des Himmels, daß kein Abendlicht, sondern volles Tageslicht angenommen ist.

Eine ähnlich widerspruchsvolle Beleuchtung finden wir im „Abendmahl“ von S. Trovaso (Abb. 82). Die Apostel im Inneren des Hauses scheinen von einer tiefstehenden rechts befindlichen Lichtquelle erleuchtet – einer Lichtquelle, die sich auch im Freien, wie die Schatten der Säulen und die kleinen Frauenfiguren zeigen, in ganz gleicher Weise bemerkbar macht. Merkwürdig nur, daß auch hier das Tageslicht – der Himmel ist wie in der „Hochzeit zu Kana“ lebhaft blau – gar keine Wirkung ausübt.

Fragt man, zu welcher Tageszeit wohl die meisten der dargestellten Vorgänge gedacht sind, so kann es, soweit überhaupt im einzelnen Falle eine natürliche Lichtwirkung vorausgesetzt werden darf, nicht zweifelhaft sein, daß vorwiegend das Licht des Spätnachmittags dargestellt ist, jener Tageszeit, wo die Schatten am schwersten sind und den größten Raum einnehmen: fast immer befindet sich die Lichtquelle ganz tief und seitlich. Man beachte, wie im Bilde der „Justina mit den Tesorieri“ (Abb. 146) der Arm der Heiligen vollkommen im Schatten liegt, und ebenso das Christuskind im Bilde der „Madonna mit den Camerlenghi“ in der Akademie. Derartige Beschattungen sind nur bei einer ganz tiefstehenden Lichtquelle zu erklären. Eines der wenigen Bilder, in denen das Licht von oben, nicht von der Seite einfällt, ist der „Sündenfall“ in S. Rocco (Abb. 112). Vielleicht sollte hier das volle Licht des Mittags, die Mittagstimmung, dargestellt werden. Gelegentlich findet sich eine fahle Beleuchtung ohne jegliche schwere Schatten (Kreuzigung in S. Cassiano).

Je eingehender wir die Gemälde Tintorettos unter dem Gesichtspunkt der natürlichen Lichtwirkung betrachten, um so mehr verstärkt sich die Überzeugung, daß im letzten Grunde, von wenigen Ausnahmen abgesehen, das Licht in Tintorettos Bildern mit der Natur, mit den Verhältnissen der Wirklichkeit nichts zu tun hat. Das Licht ist durchaus „stilisiert“. Ein wie unendlicher Abstand trennt diese Kunst von den Bestrebungen nicht nur früherer niederländischen Maler – man denke an Jan van Eyck und Dirk Bouts, die sich mühsam eine Naturwirklichkeit erkämpften –, sondern auch italienischer Künstler wie Piero della Francesca und seiner Nachfolger, die in der Art, wie sie die Gegenstände in diffusem Licht modellieren, ein ganz anderes Streben zeigen, der Natur nahezukommen.

* * *

Zum Abschluß unserer Betrachtungen über die Farben- und Lichtwirkung Tintorettos wird es nützlich sein, einmal zusammenfassend ein Frühwerk des Meisters einem Spätwerk gegenüberzustellen, um in zwei Beispielen Anfang und Ende der Entwicklung seines Kolorismus klar vor Augen zu haben. Wir vergleichen zu diesem Zweck die einer noch frühen Zeit angehörende „Rettung der Arsinoe" in der Dresdener Galerie (Abb. 28) mit einem typischen Spätwerk, dem in der gleichen Galerie befindlichen „Kampf Michaels mit dem Drachen" (Abb. 187).

Im Bilde der „Rettung" geht der farbige Haupteindruck von der gelblichen, fast weißen, weit ausgebreiteten Fläche der Karnation aus, hinzu tritt im wesentlichen nur das Grün des Meeres, das ebenfalls viel Weiß enthält, und die neutralfarbigen großen Flächen von Turm und Kahn. Das Spätbild hingegen erscheint mit lebhafter bunter Farbe gleichsam überspritzt; die Füllung ist eine vollständige und buntfarbige, während im Frühwerk die großen Flächen fast tonfreier Farbe die Bildwirkung „zerreißen".

Im Frühbild stellt sich die farbige Rechnung als eine gänzlich andere dar: es hat eine außerordentlich feine Wirkung, wie hier das Karminrot im Ruderer – der einzige bunte Ton des Bildes – ganz gedämpft in das Bild hineingesetzt ist, wie es vorbereitet wird durch die Karnation des Ruderers, die bräunlich-karminrötlicheren Ton hat als die übrigen Karnationsflächen. Dem Anschein nach liegt gerade in dieser Vermittlung eine Einstellung zu einer schnelleren Aufnahme des Bildes, zu einem „vageren" Sehen; in Wirklichkeit erreicht aber die klare und ganz einheitliche Bildfüllung im Spätwerk mit den vielen im Ton scharf gegeneinander unterschiedenen bunten Farbstückchen diesen Effekt in einem viel höheren Grade; gerade jene geringen Tondifferenzen zwingen viel mehr zu einer Einstellung des Auges auf das Detail als die einheitliche Durchwirkung des Bildes, die Aufteilung nach Art eines Mosaiks, wie sie dem Spätwerk eigen ist.

Die farbige Lichtwirkung hat in der „Rettung" eine sehr viel geringere Eindruckskraft als im „Kampf Michaels mit dem Drachen". Nicht nur sind die Helligkeitsdifferenzen in der „Rettung" an und für sich sehr viel geringer: wichtiger ist, daß das Spätwerk in gewissem Sinne in eine sehr viel höhere Helligkeitsstufe transponiert erscheint, dadurch daß alle ausgebreiteten, ganz hellen und fast tonfreien Farben fehlen. Die großen nahezu weißen Flächen der Karnation in der „Rettung" rauben den Schatten einen guten Teil ihrer Farbigkeit; sie „blenden". Gewiß sind, nicht nur im „Michael", sondern auch in der „Rettung", die Schatten farbig, und dennoch wird die Farbigkeit zu einem großen Teile erstickt durch die ausgebreiteten weißen Lichtflächen der Karnation, die im Bilde einen so großen Raum einnehmen.

Aber auch die *Reinheit* der Farbe erscheint in dem Frühwerk durch die großen, dem tonfreien Weiß sich nähernden Farbflächen gemindert. Indem im „Kampf Michaels" das Weiß nur in kleinen Stücken vorhanden ist, aber in viel größerer Reinheit erscheint, gewinnen die Farbzusammenstellungen: Blau und Weiß oder Grün und Weiß eine ganz andere Schönheit. Ein Weiß im Frühbild, wo es mit Grün zusammengestellt wird, hat

doch nicht annähernd diese Wirkung. Die zahlreichen, dem Weiß sich nähernden neutralfarbigen Flächen des Bildes setzen die Reinheit des Weiß herab, lassen das Weiß nicht ganz rein erscheinen: ein Beispiel der so überaus häufigen *isochromatischen Induktion*, der Beeinflussung der Farben in einer Richtung, die die Töne nicht entfernter erscheinen läßt, sondern einander nähert, oft sogar zu einem Gesamtton vereinigt. Ein kleiner Fleck auch eines ganz reinen Weiß wäre in der „Rettung" doch niemals von derjenigen reinen und klaren Wirkung wie im „Kampf Michaels", weil die großen weitausgebreiteten, dem Weiß sich nähernden Farbflächen einen Gesamteindruck weißlichen Tones herstellen, in dem auch jener kleine Fleck reinerer weißer Farbe aufgehen würde. Im „Michael" findet sich viel Weiß im Bilde verstreut, aber es fehlen jene großen Flächen neutraler Farbe, die sich dem Weiß nähern, ohne doch wirklich rein weiß zu sein.
Der unvergleichlich viel höhere Grad von „malerischem" Gesamtcharakter, der dem Spätwerk eigen ist, hat natürlich vor allem auch seinen Grund in der ganz anderen Auflockerung, Aufrauhung der Fläche. So skizzenhaft, so spritzig die Art, wie das Meer in der „Rettung" behandelt ist, dem Beschauer, der von den anderen italienischen Bildern der Galerie herkommt, erscheinen mag: auch das Meer wirkt trotz aller Skizzenhaftigkeit glatt gegenüber der ganz aufgelockerten Farbenbehandlung des „Michael". Auch in allen anderen Einzelheiten zeigt sich das Frühwerk noch durchaus befangen. Die Strickleiter ist mit fast peinlicher Genauigkeit durch ganz regelmäßige Tupfen gemalt. Die Konturen sind zaghaft, und die Schatten haben keinerlei Kraft.
Die Art, wie Licht- und Schattenflächen gegeneinander absetzen, kann wohl auch in der „Rettung" nicht gerade als unmalerisch bezeichnet werden, doch fehlt vollkommen die Schlagkraft des Spätwerkes: betrachtet man etwa die Behandlungsweise beim karminroten Gewande des Ruderers, so findet man, wenn auch von einem allmählichen Übergang von Licht und Schatten nicht die Rede sein kann, doch eine noch ein wenig modellierende Art, es fehlt jene scharfe, schlagende Wirkung, wie sie im karminroten Gewande des Michael durch die mit größter Entschiedenheit hingesetzten weißen Lichtstreifen erreicht ist. Im Frühwerk erscheint Tintorettos Strich noch viel mehr formbezeichnend. Die grünen, rosa und weißen Pinselstriche des Spätbildes haben mit der Form im einzelnen nicht das mindeste mehr zu tun. Man ist nicht verwundert, in der „Rettung" am Rande der Figuren, in den Schatten zarte Aufhellungen zu finden; an Stelle dieser Reflexe sehen wir in Tintorettos Spätwerk die weißen Lichtkonturen die Figuren umgeben.

KAPITEL V

DER INHALT DER DARSTELLUNGEN

Es ist bis in die neueste Zeit hinein nicht nur das Formale in Tintorettos Kunst unverstanden geblieben, man findet ebenso oft ein kaum erklärliches Mißverständnis des geistigen Gehaltes, seltsam irrige Ansichten über das, was den Inhalt der Schöpfungen des großen Venezianers ausmacht. Charakteristisch dafür ist ein Urteil wie dasjenige Muthers, Tintoretto habe „jene düstere, wild fanatische Kunst zum Siege geführt, die das 17. Jahrhundert beherrschen sollte". Auch die, die sich aufs eingehendste mit den Werken des Künstlers beschäftigt haben, wie Ruskin, sind in der Auffassung ihres Inhaltes nicht ganz bis in die Tiefe gedrungen, haben manch großartige Erscheinung mißverstanden. Um die Ergründung der religiösen Darstellungen des Meisters war Thode eingehend und mit Erfolg bemüht. Die Gesamtheit der von Tintoretto dargestellten Stoffe hat jedoch bisher noch keine zusammenfassende Darstellung gefunden.

Der stoffliche Umkreis des Künstlers ist ganz außerordentlich. Altes und Neues Testament ebenso wie Heiligenlegende sind in ungewöhnlichem Umfange mit sowohl oft behandelten wie mit selten dargestellten Szenen vertreten, und auch an Bildern aus dem Gebiet der Mythologie und der Geschichte fehlt es nicht. Bildnisse endlich hat der Künstler vielleicht in größerer Zahl als irgendein anderer der alten Meister gemalt. Doch nicht aus Illustrationslust, nicht aus Erzählerfreude griff der Meister all die vielen Themen auf, sondern aus dem Bedürfnis heraus, seiner ungeheuren formalen wie geistig-gedanklichen Phantasie Luft zu machen, seine ethischen und ästhetischen Ideen der Welt zu verkünden. Tintorettos Erleben war ein ungeheuer weitumfassendes, und er hatte den Drang in sich, all das was ihn erfüllte, was er so ganz anders sah als seine Vorgänger, in Bildern auszusprechen.

In all diesen so außerordentlich zahlreichen Werken läßt sich eine erstaunliche Geschlossenheit erkennen, die freilich auch eine auffallend geringe Wandlungsfähigkeit zur Folge hat.

Nicht als ob Tintorettos Auffassungsweise keine Entwicklung durchgemacht habe. Im Gegenteil, es ist ein bedeutender Weg von den noch etwas äußerlich und materiell erscheinenden Frühwerken wie der „Ehebrecherin“ in Dresden, dem Markuswunder in der Venezianer Akademie und der „Fußwaschung“ im Escorial zu den ganz durchgeistigten Spätwerken in S. Giorgio. Zu der starken äußerlich motorischen Bewegung gesellt sich in der späteren Zeit immer mehr die seelische Erregtheit; je reifer der Künstler wird, desto mehr wird alles in geistige Aktivität umgesetzt. Es verliert sich im Laufe der Jahre auch die scharf dramatische Zuspitzung der Szene, das Betonen des Einzelnen, des bestimmten Moments der Handlung. Während in den früheren Werken das geistige Geschehen in einer viel äußerlicheren Form in Erscheinung trat, die seelische Erregtheit oft an einer Gruppe haften blieb, die Hauptaufmerksamkeit sich auf einzelne Bildteile konzentrierte oder doch das Bild nicht in gleichmäßiger Weise ergriff, sich nur den Figuren mitteilte, ist in den Spätwerken das Bildganze in einer viel einheitlicheren Weise von diesem geistigen Element erfüllt. So wird eine erheblich gesteigerte seelische Intensität, andererseits aber auch, durch die größere Gleichmäßigkeit der Verteilung, eine, im Gegensatz zu den Frühwerken, außerordentliche Abgeklärtheit erreicht.
Überblickt man Tintorettos Schaffen im ganzen, so läßt sich dennoch eine gewisse Einseitigkeit, ja Askese, nicht verkennen. Allen Schöpfungen des Künstlers fehlt das Intime ebenso wie das Festliche, insbesondere bei weltlichen Vorwürfen, wo der Unterschied zu der ganz anderen Pracht und Festlichkeit Veroneses besonders auffällt. Auch Tizian gegenüber wirkt er streng und zurückhaltend und ist in dieser Reserviertheit ein wenig den Spaniern verwandt. Das Figurale bleibt mit geringfügigen Ausnahmen stets die Hauptsache. In jenen seltenen Fällen, wo die Landschaft zu Worte kommt, gewinnt sie indessen besondere Bedeutung. Die einzelnen Bäume und Sträucher auf seinen Bildern sind nicht nur Träger eines dekorativen Gedankens, sondern ebensosehr von nicht unwesentlichem inhaltlichem Wert. So ist das Verhältnis von Figur und umgebender Natur ebenso verschieden von dem bei Giorgione und Tizian, das dort einen viel mehr intim novellistischen Charakter besitzt, wie von dem repräsentativ gearteten bei Rubens.
Es ist namentlich in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens sehr viel auf Spannung, auf äußerliche Theatralik gestellt. Die Verklärtheit, die der Künstler dann zuletzt erreicht, ist von einer Monumentalität, die man bei Giorgione und Tizian vergeblich sucht. Das Theatralische in der Kunst Tintorettos hat im Laufe der Jahre eine erhebliche Wandlung durchgemacht. Frühwerke wie „Markuswunder“ und „Agneswunder“ wirken schauspielerisch deklamierend, die spätere Zeit bringt einen davon recht verschiedenen, märchenhaft theatralischen Zug. Dieser Charakter der Spätperiode, der sich noch in den letzten Werken, im Abendmahl von S. Giorgio, findet, zeigt sich vor allem auch in dem Mangel des Selbstverständlichen, in dem Ruck, den der Beschauer verspürt, wenn er sich dem Bild gegenübersieht und plötzlich in eine ganz andere Welt versetzt findet. In der Frühzeit ist das Umgekehrte der Fall. Da wirkt der erste Bildeindruck mit

einer größeren Selbstverständlichkeit und nur die *einzelnen* Bewegungen theatralisch, schauspielerisch. Die anderen Italiener weisen fast immer, wenn sie theatralisch sind, diese letztere Art des Frühstiles Tintorettos auf.
Der Meister sucht jedem Gegenstand eine neue Seite abzugewinnen, er geht dem Gewohnten stets aus dem Wege. Es fehlt ihm das Naive, alles erscheint aus einem ungewöhnlichen Intellekt hervorgegangen, der die Welt mit neuen Augen sah, alles ist für ihn ein neues Erlebnis, das er höchst persönlich zu gestalten weiß. Ruskin hat Tintorettos Art wenig verstanden, wenn er meint, daß der Maler Eindrücke, die er an einem Tag aus der Natur empfangen, schon am nächsten Tag schnell in großen Bildern niedergeschrieben habe, und daß eine Reihe der großartigsten Schöpfungen in der Scuola di S. Rocco, denen der englische Kritiker wegen ihrer unsinnlichen, ganz vergeistigten Art nicht beikommen konnte, scheinbar in der bekümmerten Stimmung eines Mannes hingemalt wären, der, von Anstrengungen erschöpft, der Arbeit, die ihm auferlegt, überdrüssig sei. Im Gegenteil, nie ist eine Müdigkeit bei Tintoretto zu verspüren, immer wieder weiß er einem altbekannten Inhalt ganz neue Formen und Bedeutung zu geben.
Es ist eben diese, immer von neuem in Staunen versetzende Originalität der Auffassung, die den Beschauer dazu verführen könnte, von einer gewissen Naivität zu sprechen; aber diese Ursprünglichkeit besteht in nichts anderem als der Freiheit von aller Tradition, der Unbefangenheit, mit der der Meister an seinen Stoff herangeht: als wenn die biblischen Geschichten noch niemals dargestellt wären, sucht der Künstler sich in den Vorgang hineinzuversetzen. Daher erklären sich die vielen, dem unmittelbaren Leben entnommenen naturalistischen Details in seinen Bildern, die zahlreichen überraschenden, gelegentlich sogar derb-drastischen Züge, mit denen die heiligen Geschichten ausgestattet werden. Es ist durchaus unrichtig, hieraus auf eine naturalistische Grundtendenz als das eigentliche Wesen des Künstlers schließen zu wollen oder eine Naivität im eigentlichen Sinne, einen Mangel an Überlegtheit anzunehmen. Im Gegenteil, gelegentlich darf man vielmehr von einem Überwiegen des rationalistischen Elements, ja von einem fast gelehrten Empfinden sprechen, das mit dem Sinnlichen eine eigentümliche Verbindung eingegangen ist. Das Symbolische, Allegorische spielt vielfach eine große Rolle. Wir können dies von der Kreuzigung im Albergo der Scuola di S. Rocco über die mythologischen Darstellungen im Dogenpalast bis zu den Spätwerken in S. Giorgio verfolgen.
Nicht wenige Darstellungen weisen auch eine interessante und eigentümliche Verquickung von Tragischem und Spielerischem auf, wofür die Kreuzigung in S. Cassiano ein besonders prägnantes Beispiel ist.
Gerade Bilder dieser Art zeigen am allerdeutlichsten, wie unrichtig es ist, Tintorettos Kunst naturalistisch zu nennen. Auch die Grausamkeit wie die gemeine Note, die im italienischen Barock eine so große Rolle spielen, sind dem Künstler durchaus fremd. Seine Kunst ist durchaus edel und zeigt in entscheidenden Momenten jene Grazia, die das andere Kennzeichen des italienischen Barock ist. Tintoretto findet zu dem verklärt

märchenhaften Wesen der venezianischen Kunst zurück, indem er auf neue Art ein Kunstmittel einiger seiner Vorgänger anwendet, einzelne realistische Elemente in einer Weise, die der Wirklichkeit nicht entspricht, miteinander zu verbinden, Dinge zusammenzufügen, die den Grundsätzen des Naturalismus zufolge nicht zueinander passen. – Tizian ist immer sehr einheitlich, auch noch in der späten Münchener Dornenkrönung, Tintoretto läßt selbst in einem seiner naturalistischsten Bilder, dem Abendmahl in S. Trovaso, gegenüber den realistischen Details im Vordergrund das mystische Element im Hintergrund den naturalistischen Eindruck des Ganzen aufheben. Tizian subordiniert alle Teile, Tintoretto koordiniert verschiedenartige Elemente. Der Klassiker Tizian gibt sich aber als solcher gegenüber dem Romantiker Tintoretto nicht nur durch diese Einheitlichkeit der Novelle zu erkennen, sondern auch durch ein mehr äußerliches Pathos, wie wir es in dem Pfingstbild der Salute treffen.

Wie wenig Tintorettos Kunst mit dem Naturalismus im landläufigen Sinne des Wortes zu tun hat, beweist schließlich nichts besser als ein Vergleich selbst des Abendmahls von S. Trovaso mit dem „Gastmahl im Hause des Levi“ von Paolo Veronese (Venedig, Akademie), der sich nicht scheut, einen Apostel mit dem auffälligen naturalistischen Genremotiv auszustatten, daß er seine Gabel als Zahnstocher benutzt, und der Speise und Trank austeilen und das Fleisch durch die Apostel in einer Weise zerschneiden läßt, wie man es auf keiner Abendmahlsdarstellung Tintorettos findet. Auch auf den Unterschied zwischen den Darstellungen der Hochzeit von Kana bei Veronese und Tintoretto darf man hier wohl hinweisen.

Wohl finden wir bei Tintoretto von Anfang an genremäßige Züge, die im Laufe der Entwicklung immer mehr hervortreten, beim „goldenen Kalb“ wie beim Markuswunder, bei der Madonna mit den Schatzmeistern und der Kreuzigung von S. Cassiano, bei der Verkündigung von S. Rocco und bei der Mannalese in S. Giorgio. Sie haben aber weder mit dem Novellistischen Tizians etwas gemein, noch sind sie etwa, wie bei den Künstlern des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, aus der Freude am Detail der Anekdotenmalerei entstanden, sondern ernste, monumental stilisierte Symbolik, die mehr als einmal freudlos wirkt. Szenen aus dem Alltag werden von dem Meister nicht wie von den anderen als willkommenes Genrebeiwerk benutzt, sondern sie sind für ihn ein Erlebnis von tieferer Bedeutung, und wird bei ihm so vieles zum Gleichnis der ganzen Menschheit, so hat vor allem das Erlebnis des Alltags in umfassendstem Sinn in der Mannalese von S. Giorgio eine Gestaltung gefunden, wie sie in gleicher Stärke erst in heutiger Zeit wieder anzutreffen ist.

Tintoretto hält sich nie an das Detail. Wo er Elemente aus der Natur, wo er ganze Landschaftsdarstellungen gibt, wird es erst recht klar, daß es sich hier nicht um mehr oder minder stilisierte Wiedergabe von Naturerscheinungen handelt, sondern um ein machtvoll kosmisches Empfinden, aus dem heraus alle Werke des Künstlers geboren sind. Es ist der Makrokosmus, den er zu umspannen sucht in der ganzen Gewalt seiner Er-

scheinung. Zugleich tritt hier auch stets des Künstlers Bestreben hervor, uns das geheimnisvoll Göttliche, die ganze Feierlichkeit dieses Kosmos sinnfällig nahezubringen. Wie groß dieser transzendentale Charakter schon in einem Werk der früheren Zeit des Meisters ist, im Gegensatz zu Tizian, zeigt ein Vergleich der Kreuzigung Tintorettos in der Akademie in Venedig mit der Tizians in der Pinakothek von Ancona. Tizians Kreuzigung wirkt naturalistischer, zufälliger, schon darum, weil Christus bewegt ist, während er bei Tintoretto eine ganz hieratische Haltung zeigt, einem mittelalterlichen Kultbild vergleichbar. Tizians Gekreuzigter ist durchaus menschlich empfunden, der des Tintoretto im Vergleich dazu göttlicher: er erscheint als der Heilsspender.

Sehr charakteristisch für das außerordentlich starke kosmische Empfinden Tintorettos ist auch die große Rolle, die stets der Himmel auf seinen Bildern spielt. Bei keinem der älteren Maler spricht der Himmel eine derart machtvolle Sprache, immer erscheint er anders, immer neu und ungewöhnlich.

Auch die Art, wie der Künstler das Wasser behandelt, ist sehr bezeichnend für seine ganze Anschauungsweise. Nie hat ein Maler vor Tintoretto das Elementare eines Seesturms, die ungeheure Kraft des Wassers in solch eindringlicher und doch letzthin so einfacher Weise dargestellt, wie Tintoretto in seiner „Errettung des Sarazenen aus dem Schiffbruch durch den heiligen Markus". Auch später ist er darin nicht übertroffen worden. Ruskin bemerkt, daß Tintoretto von allen Malern aller Zeiten fließendes Wasser am meisten liebte, daß eine Art von Sympathie zwischen diesem Element und seinem eigenen ungestümen Geist bestand. Gewiß war Tintoretto ungestüm und leidenschaftlich, der leidenschaftlichste aller Venezianer, und keines venezianischen Malers Werke sind von gleich dramatischem Geist erfüllt wie die seinen. Doch findet sich dieser dramatische Zug keineswegs durchgehend in Tintorettos Werken, sondern wird, namentlich in der späteren Zeit, mehr und mehr gezügelt und weicht der altvenezianischen Verklärtheit in einer neuen Form.

Es kann gar nicht oft genug betont werden, wie wenig im Grunde Tintorettos Dramatik bedeutet, wie sehr immer das Visionär-Transzendentale das eigentliche Wesen der Kunst des Meisters gewesen ist, denn alle Mißverständnisse, die noch in jüngster Zeit, auch bei geistvollen Autoren, zu finden sind, beruhen darauf, daß eben dies letzthin Entscheidende nicht erkannt wurde. So recht charakteristisch dafür ist das Urteil André Suarèz'[1], der zu Tintoretto gar kein Verhältnis finden konnte, eben darum, weil er seinen Gestus allzu real genommen hat und nicht verstand, wie sehr hier alles in eine Sphäre der Transzendenz hinübergespielt war. Ohne dies zu erkennen, bemerkt doch Suarèz ganz richtig: „Man hat Tintoretto in die Reihe der großen Tragiker gestellt, nennt ihn einen Dramatiker. Das ist die Täuschung der Vulgarität. Die Geste wird mit der Tat verwechselt, der Tumult mit der Tragödie, der Lärm mit der sonoren Kraft. Aber die fortwährende Bewegtheit Tintorettos ist das Eingeständnis, daß er nicht tragisch ist. Die wahre Tragödie ist immer im Herzen der Helden und im Herzen ihrer Leidenschaften..."

* * *

„Wann immer aber ein ganz dem Inneren zugewandtes Erleben des Christentums eintrat, das heißt: die Mystik siegte, mußte der monumentale Stil der Wahrhaftigkeit des Ausdrucksbedürfnisses weichen und an seine Stelle das Ideal eines rein Malerischen treten, das nicht im Linearformalen, sondern in Farbe und Licht, als Spiegelungen seelischer Stimmungen und Erregungen, die Schönheit sucht und gestaltet[2].“ Diese Worte Thodes, auf Michelangelo gemünzt, passen weit besser noch auf Tintoretto, als *religiösen Maler*. Es kann nicht in Erstaunen setzen, daß der Künstler so viele religiöse Darstellungen geschaffen hat. Nicht nur die zahlreichen und großen Aufträge waren der Grund hierfür: der Meister brachte diesen religiösen Themen als echter Venezianer das lebhafteste Interesse entgegen. Man vergißt zu leicht, eine wie fromme Stadt Venedig gewesen ist, christlich nicht nur im Gebet, im überzeugten Glauben, sondern auch in praktischer Wohltätigkeit. „Venezia la Cristiana“ nannte man sie, lebhafter als in irgendeiner anderen italienischen Stadt waren hier die religiösen Interessen. Den Dogen betrachtete man nur als einen Stellvertreter des heiligen Markus auf Erden, S. Marco galt als der eigentliche Herr von Venedig. Und doch hat in Venedig niemals ein religiöser Fanatismus geherrscht, auch nicht in den ersten Zeiten der Gegenreformation. Die Venezianer waren von der größten Duldsamkeit, so daß Papst Julius III. ihnen geradezu vorwarf, sie kümmerten sich gar nicht um Ketzer und Lutheraner. Streng ging man in Venedig nur gegen Staatsverbrechen vor. Gewiß steht Tintoretto unter den Malern der Gegenreformation in erster Reihe. Gewiß hat er der katholischen Sache durch seine Verherrlichung des Sakramentes, der Eucharistie, durch seine Darstellungen aus dem Leben und Leiden verehrungswürdiger Heiliger und Märtyrer außerordentliche Dienste geleistet. Nie aber ist seine Malerei grausam und fanatisch zu nennen, und es ist durchaus unrichtig, wenn moderne Autoren sagen, man müsse bei Tintorettos Kunst an Großinquisitoren denken und an den düstern Qualm lodernder Autodafés, wenn behauptet wird, „Jacopo Robusti war zu dieser Rolle, dem finsteren Glaubenspathos der Gegenreformation den ersten Ausdruck zu prägen, durch sein ganzes Wesen berufen“.

Die Terribilità Tintorettos ist etwas ganz anderes als finsteres Glaubenspathos; sie ist eine Gewalt, wie sie kein anderer Barockmaler besitzt. Vergleicht man Tintoretto mit einem der fanatischsten Maler der Gegenreformation, mit dem Spanier Ribera, so wird man finden, daß Ribera auch in seiner Frühzeit, wo die finstere Glaubensglut besonders stark lodert, doch diese Wucht Tintorettos und seine weit ausladende Gebärde nie besessen hat.

Eher darf gesagt werden, daß die religiöse Malerei des Künstlers vielfach freudlos ist, was wir ja auch bei seinen mythologischen Darstellungen finden werden. Ausdrücklich sei hier noch bemerkt, daß sich der Meister nicht nur von dem äußerlichen Naturalismus so vieler italienischer Barockmaler fernhält, sondern sich auch nie eine Spur jener Süßlichkeit findet, die in den Werken jener Maler häufig genug anzutreffen ist.

Auch in den religiösen Werken Tintorettos wird alles in Handlung umgewandelt. Es fehlt das einfache Kultbild. Nicht nur das schlichte Madonnenbild der Hausandacht; auch

größere repräsentative Darstellungen werden in Handlung umgesetzt in einer Weise, die mitunter an frühmittelalterliche Darstellungen erinnert, voller Bewegung und doch nicht ohne einen gewissen Grad hieratischer Haltung. Vor allem sei hier hingewiesen auf die Madonna mit den Camerlenghi in der Akademie, jenes große Repräsentationsstück, das in die Form einer Anbetung der Könige gekleidet ist, und an die beiden Gruppen der sich unterhaltenden Heiligen in der Antichiesetta des Dogenpalastes.
Was aber in erster Linie in den religiösen Bildern des Meisters auffällt, das ist der stark ethische und soziale Zug. Die Betonung des Sozialen findet sich bis zu Rembrandt bei keinem anderen Künstler. Die Kraft, mit der ein Stück Wirklichkeit zur Idee, zum Symbol erhoben wird, tritt gerade in den religiösen Werken Tintorettos außerordentlich stark hervor. Vor allem ist es die ihr Kind säugende Frau, die immer wiederkehrt, von Derschau[3] als Allegorie der körperlichen Bedürftigkeit bezeichnet, für den Künstler jedoch wohl noch mehr als das: der Inbegriff aller Opferwilligkeit, freudigen Aufopferung und selbstlosen Hingabe. Es war nicht nur in den Aufträgen begründet, sondern entsprach vor allem dem innersten Empfinden des Meisters, immer wieder solche Stoffe zu behandeln, die im Zusammenhange mit dem Sakrament in echt urchristlichem Sinne das Soziale betonen: die Speisung der Zehntausend, die Mannalese, die in der Fassung von S. Giorgio zu einem Hohelied der täglichen Arbeit geworden ist.
Ebenso groß wie die Kraft seiner Symbolik ist auch die seiner Allegorie, und wo er dem Begrifflichen das Kleid einer Realität anzieht, übertrifft er womöglich noch Rubens. Ein ungemein fein entwickelter Sinn für religiöse Poesie findet sich in allen seinen Bildern, und wenn ihm auch bei einzelnen großen Werken gelehrte Geistliche beratend zur Seite gestanden haben mögen, so war er es doch, der der allegorischen Auslegung der Schrift Form und Leben verlieh. Für ihn ist die Kirche die Erlöserin aus allen Gedankennöten, das große Glück des Glaubens war ihm gegeben, und so ruft er uns aus allen seinen Bildern zu: Glaube und wirke! Und in seiner tiefen Gläubigkeit verdammt und tötet er nicht, er will retten und an dem Erlösungswerk mithelfen. In zeitlosem Schauen strebt er dem Reich des Lichtes entgegen und kann mit dem heiligen Augustinus sagen: Ich bin ein Bettler für die Bettler und will es gerne sein, auf daß ihr zu den Kindern Gottes gehören möget.

* * *

Ehe wir zur Betrachtung der einzelnen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament übergehen, dürfte es nützlich sein, den größten Zyklus religiöser Bilder, den der Künstler geschaffen, die Gemälde in der *Scuola di S. Rocco*, als Gesamterscheinung zu würdigen. Über den Inhalt, die Erklärung der einzelnen Bilder, gingen die Meinungen bis in die neuere Zeit auseinander. Die großartige Gesamtkonzeption ist offenbar als eine Darstellung der concordia veteris et novi Testamenti zu erklären. Thode hat diese

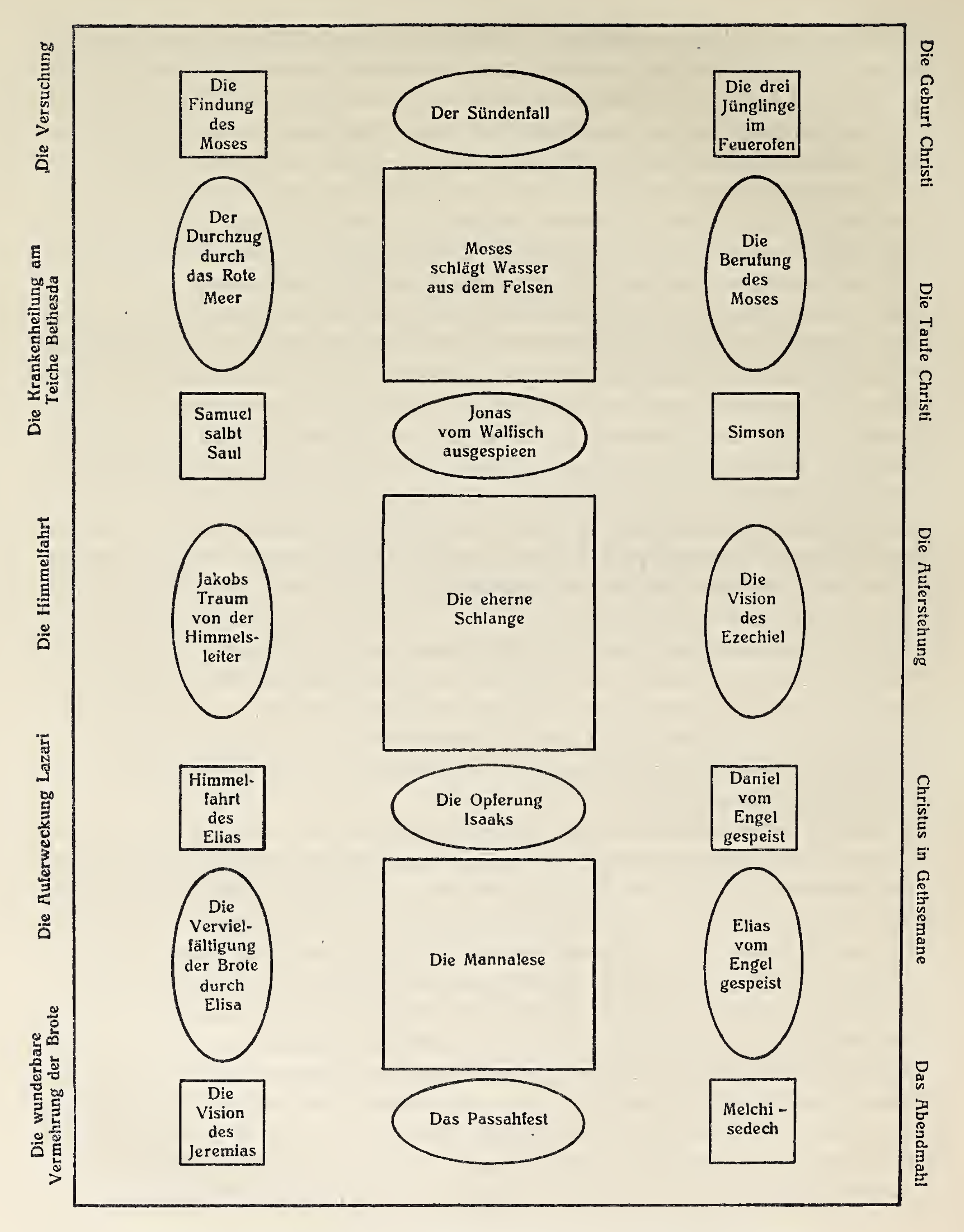
Deutung in überaus klarer Weise im einzelnen ausgeführt. Zu Ruskins Einzelerklärungen[4] sei bemerkt, daß dieser große Bewunderer Tintorettos doch nur zum Teil den Geist dieser Schöpfungen erfaßt hat, daß er mit allen mystischen, transzendentalen Werken nichts Rechtes anzufangen wußte. Es kommt hier eine gewisse Nüchternheit und ein trockener Rationalismus zum Durchbruch. Einige gute Beobachtungen machte bereits der Engländer Barclay, die Evelyn March Phillipps aufgenommen und zum Teil weiterentwickelt hat.

Das *Albergo* enthält als Deckenschmuck den „hl. Rochus in der Glorie" als Mittelbild, umgeben von vier Seraphimköpfen in den Zwickeln sowie von jederseits drei (im ganzen also zwölf) länglicheren Bildern. Von diesen stellen fünf die neben der Scuola di S. Rocco wichtigsten Scuolen von Venedig dar, und zwar die Frauenfigur in der Mitte (oberhalb der Kreuzigung) die Scuola della Misericordia, der liegende hl. Markus links neben ihr die Scuola di S. Marco, der liegende Johannes rechts die Scuola di S. Giovanni Evangelista. Der geharnischte Krieger (Mittelstück oberhalb der rechten Fensterwand) repräsentiert die Scuola di S. Teodoro, die Frauenfigur mit zwei Kindern (oberhalb der gegenüberliegenden Wand) die Scuola della Carità. – Das Mittelstück über der Eingangswand endlich ist die Allegorie der Felicitas, die beiden Frauenfiguren, die die Scuola della Carità umgeben, die Bonitas und Liberalitas, die liegende Frau mit dem Kelch seitlich der Scuola di S. Teodoro die Fides. Drei dieser Figuren haben bisher noch nicht gedeutet werden können. Die vier Putten in den runden Eckfeldern sind Allegorien der vier Jahreszeiten[5]. – Im folgenden geben wir Thodes Erklärung für die Konzeption der Gemälde im *großen oberen Saal* wieder[6].

„Drei Wunder sind es: die Erschließung des Wassers aus dem Felsen, die Errichtung der ehernen Schlange und der Mannaregen – Wunder der Errettung der Menschheit von dem Tode: die Tränkung der Dürstenden, die Heilung der Verwundeten und die Speisung der Hungernden. Der in Elend und Not verkommenden Menschheit sich erbarmend das Eingreifen Gottes, das Sichbetätigen der erlösenden Kraft göttlichen Mitleides! Wie könnte es zweifelhaft sein, daß hierin ein erhabener Hinweis auf die Pflichten und Aufgaben eben gerade der Scuola, der Brüderschaft, die wie alle anderen den Werken der Barmherzigkeit: der Unterstützung der Armen und der Pflege der Kranken lebte, gegeben ward und daß durch die zentrale Anbringung der vom Schlangenbiß Geheilten die besondere Wirksamkeit des Schutzheiligen, des Patrons gegen die Pest, gefeiert werden sollte! Von realen festen Tatsachen des Lebens also, von der Tätigkeit und dem Wesen der Scuola geht der schaffende Künstler aus und verherrlicht sie in den Gleichnissen der großen vorbildlichen Geschehnisse der hl. Geschichte. Aber von dieser natürlich gegebenen, festen Grundlage erhebt er sich zur allumfassenden Schilderung des christlichen Mysteriums, wie es das irdische Dasein durchdringt und verklärt!

Unter Hunger, Durst und Krankheit wird alle Not und alles Leiden der Welt überhaupt in gedrängter Vorstellung zusammengefaßt. Das äußerlich Physische verdeutlicht zugleich

das Innerliche: Geistige und Seelische. Die Befreiung von leiblichen Gebrechen veranschaulicht uns die Erlösung von dem Zwange seelischer Notdurft. Alles leibliche und geistige Leiden aber ist nur eine Folge unserer Sündhaftigkeit, die volle Befreiung von Leiden kann daher nur durch die Tilgung der Sünde selbst gewonnen werden. So bauen sich gleichsam drei Reiche übereinander auf: die irdische, im Geiste göttlicher Liebe sich vollziehende Wirksamkeit der Brüderschaft, die auf Stillung des Elends bedacht ist, das Wunderwirken Gottes vermittels erwählter alttestamentarischer Männer, welches die leibliche Not des erwählten Volkes stillt (Deckenbilder), und die der Menschheit in Christus gespendete Kraft, die von der Sünde selbst erlöst (Wandbilder).
Der Zusammenfassung der leiblichen Not in den drei Erscheinungen: Hunger, Durst und Krankheit entspricht nun aber die Vorstellung der drei Segensgaben, welche das Leiden heben: Brot, Wasser und Heilmittel. In ihnen gewahrt der Künstler die anschaulichen Symbole des Erlösungswerkes. Die von der Sünde reinigende Kraft des Wassers offenbart sich in dem Sakrament der Taufe, in der wir die Wiedergeburt erlangen, diejenige des Brotes in der eucharistischen Spende des Abendmahles, durch welche wir Christi selbst teilhaft werden. So zu Siegern über die Sinnlichkeit geworden, werden wir auch zu Herrschern über den Tod. Von der Krankheit dieses Daseins geheilt, gewinnen wir mit dem auferstehenden Christus ein ewiges Leben. Die Tatsache unserer Heiligung schon auf Erden durch die beiden Sakramente gewinnt derart in der Gewißheit eines seligen Jenseits ihre Besiegelung.
Dies die behandelten Ideen und ihr Zusammenhang, dies der geistige Gehalt des großen Werkes, das demnach auch in drei Gruppen von Darstellungen zerfällt. Die eine veranschaulicht die Wunderspende des Lebenswassers, die andere die des Lebensbrotes – beide schließen die Heilung von der Krankheit des Lebens im Siege über den Tod, in welchem der Gedanke der Erlösung gipfelt, an bedeutsamster Stelle in ihrer Mitte, d. h. in der Mitte des Saales, ein."
Von den Wandbildern stehen nicht nur die sich gegenüberliegenden, sondern auch die an einer Wand entgegengesetzten, also die äußersten Paare und die zwischen diesen und dem Mittelbild in enger innerer Beziehung. Betrachten wir daraufhin die „Geburt Christi", die „Versuchung" und das „Abendmahl". Nach dem Vorspiel an der Decke mit Adam und Eva: der Genuß des Apfels bringt die Sünde in die Welt, die Menschheit wird erlösungsbedürftig – wird in der „Geburt Christi" dem Jesuskinde als jungem irdischem Wesen irdische Nahrung gereicht. Das sinnliche Begehren, in Adam und Eva zuerst und am stärksten zum Ausdruck gelangt, erscheint überwunden in dem Sieg Christi über den Versucher. Der Darreichung irdischer Speise in der „Geburt Christi" ist gegenübergestellt die Spendung himmlischer Speise im „Abendmahl". Die „Versuchung Christi" ihrerseits hat ihr Gegenstück in der „Brotvermehrung", auf der einen Seite die Forderung der Verwandlung der Steine in Brot, auf der anderen die Speisung der Zehntausend. Ebenso entsprechen sich „Taufe" und „Gethsemane": die Vorbereitung zum Leben und die zum Tode, die „Auf-



SCUOLA DI S. ROCCO, GROSSER SAAL DES OBERGESCHOSSES

erweckung Lazari“ und der „Teich Bethesda“: die Erweckung der Toten und die Heilung der Kranken.

Diese vielgestaltige, ebenso großartige wie originelle Konzeption des Zusammenhangs christlicher Vorstellungen erklärt die eigenartige Anordnung der Wandbilder, vor allem die Einreihung der „Auferstehung Christi“ zwischen „Taufe“ und „Ölberg“ und der „Himmelfahrt“ zwischen „Lazari Erweckung“ und „Teich Bethesda“. Eine Gruppe greift durch ihre korrespondierenden Glieder stets in die andere ein. Dadurch wird die Verknüpfung nur inniger und die Bedeutung jedes einzelnen Bildes um so mehr gesteigert.

Betrachten wir nun die einzelnen Gruppen im Hinblick auf die von Thode erörterte Gesamtidee. Den bereits gewürdigten Bildern des Vorspieles, „Sündenfall“, „Geburt Christi“ und „Versuchung“, folgt die Gruppe der Wunderspende des lebenbringenden Wassers. Moses schlägt Wasser, den Gnadenstrom, aus dem Felsen; Gott erscheint Moses und verheißt das Land, darin Milch und Honig fließt; der Durchgang durchs Rote Meer, wo sich die Wasser spalten; Jonas vom Walfisch ausgespieen: die Wiedergeburt, der Hinweis auf die Taufe. Moses wird aus dem Wasser gerettet und durch gleichen göttlichen Beistand die drei Jünglinge von der verzehrenden Feuersglut. Dem fast verschmachtenden Simson fließt nach seinem Siege über die Philister aus dem Eselskinnbacken Wasser als wunderbare Labung; die Salbung Sauls durch Samuel weist deutlich auf die Taufe hin. Die „Taufe Christi“ und der „Teich Bethesda“ zeigen dann die Wunderspende des Wassers im irdischen und geistigen Leben.

Es folgt in der zweiten Hauptgruppe die Veranschaulichung der Wunderspende des lebenbringenden Brotes. Die Mannalese als Hauptbild, dann das Passahfest, die Speisung des Elias durch den Engel, Elisa das Volk speisend, das Opfer Isaaks, hier im Sinne der Eucharistie zu betrachten. In den Eckquadraten Melchisedech, Abraham Brot und Wein bringend; die Speisung Daniels in der Löwengrube, dann eine nicht ganz klare Darstellung, von Thode als Vision Jeremias der verhungernden Juden (Klagelieder 2) erklärt. Die „Himmelfahrt des Elias“ greift schon in die nächste Gruppe über. Von den Wandbildern haben wir „Gethsemane“ als Stärkung zum Tod bereits genannt, klar ist auch die Bedeutung von „Abendmahl“ und „Brotvermehrung“. Auch die „Auferweckung Lazari“ läßt sich mit der Wunderspende des lebenbringenden Brotes in Beziehung setzen, denn Lazarus bezeichnet nach Fr. X. Kraus eine Person, die durch den Genuß von Christi Fleisch und Blut den Keim der glorreichen Auferstehung in sich nährt.

Die dritte Gruppe (in der Mitte des Saales) veranschaulicht die Befreiung von Leiden und Sünde durch das Wunder der Todesüberwindung. Hier werden auch Teile der ersten und zweiten Gruppe hereingezogen: „Die eherne Schlange“ mit ihrer Beziehung auf die Erhebung des Erlösers als Hauptbild; die Opferung Isaaks (als Hinweis auf den Kreuzestod), die Vision Ezechiels (die Erweckung von den Toten), Jonas vom Walfisch ausgespieen (die Auferstehung), Jakobs Vision von der Himmelsleiter (Himmelfahrt), Daniel

in der Löwengrube (Auferstehung), Elias' Himmelfahrt, Simsons Sieg über die Philister (hier gewissermaßen als Allegorie der Weltüberwindung Christi), die Salbung Sauls (hier in ihrem Bezug auf die Weihe Christi zum ewigen, überweltlichen Königtum). Die Wandbilder der „Auferstehung" und „Himmelfahrt" sind danach ohne weiteres als die gegebenen Mittelpunkte verständlich. Die Taufe ist hier aufzufassen als Unterpfand der Auferstehung; der Kelch von Gethsemane gibt die Kraft des ewigen Lebens. Die Auferweckung Lazari, in ihrer Beziehung zur Himmelfahrt sehr verständlich, „ich bin die Auferstehung und das Leben", und auch der Teich Bethesda hat hier in jenem Sinne seinen Platz, in dem diese Mittelgruppe konzipiert ist, sagt doch Christus zu dem Geheilten: „Deine Sünden sind dir vergeben".
Es gibt wohl keinen Bilderschmuck nach Michelangelos Sixtinischer Decke, der eine gleich große Bedeutung für die Geschichte der christlichen Kunst besäße. Auf Einzelheiten wird noch bei der Besprechung der einzelnen Werke einzugehen sein[7].

DARSTELLUNGEN AUS DEM ALTEN TESTAMENT

DER SÜNDENFALL. VENEDIG, AKADEMIE (ABB. 30), SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 112). LONDON, MR. CRAWSHAY[8].

Das Bild der Akademie ist eine der ersten Darstellungen dieses Themas, in denen beide Figuren sitzend erscheinen. Adam zögert, den Apfel zu nehmen, was die Bewegung seines rechten Armes besonders gut zum Ausdruck bringt. Auffallend ist, daß noch ein zweiter Apfel im Maul der Schlange sich befindet; eigenartig auch ihre an die eines Schweines erinnernde Kopfbildung. Der Apfelbaum ist nicht dargestellt. Merkwürdig die niederen steinernen Aufbauten, auf denen Adam und Eva sitzen. Im Hintergrund ist die Vertreibung durch die Engel leicht skizziert. – Die Landschaft, die Darstellung des Paradieses, nimmt einen ungewöhnlich großen Raum ein, es paßt dies durchaus zu dem Charakter der gesamten Darstellung, die noch durchaus an das „Existenzbild" vom Anfang des venezianischen Cinquecento mit seiner paradiesischen Stimmung gemahnt. Eva, so matt sie bei oberflächlicher Betrachtung im Ausdruck erscheint, „lebt in so heiterer starker Ruhe, daß man in ihr mehr noch als selbst bei Rubens die ganze Poesie der Nacktheit und des Fleisches empfindet" (Taine).
Die Darstellung der *Scuola di S. Rocco* erscheint gegenüber dem früheren Werk wesentlich durchgeistigter, konzentrierter und voll verhaltener dramatischer Spannung. Eva, zurückgelehnt, lockt Adam zu sich herüber, ihre Rechte, ungewöhnlich groß und grob

gebildet, hält den Apfel, Adam überwindet gerade die letzten Bedenken. Derschau meint, „innerlich unsicher, sinkt er in sich zusammen“. Fast scheint er aufstehen zu wollen, die Hand ist schon ausgestreckt, zum Nehmen hat sie sich noch nicht geformt. Hatte er im ersten Augenblicke, des Verbotes Gottes gedenkend, die Hand Evas beiseiteschieben wollen, seine Kraft aber versagt (Derschau)? Eva ist ihrer Sache sicher, sie scheint ruhig und entschlossen. Wie wunderbar ist hier mit wenigen Mitteln nicht nur das Animalische Evas, der dumpfe Trieb des Adam gekennzeichnet, sondern vor allem das Urweltliche, Paradiesisch-Urwaldmäßige der Landschaft. Die Sonne strahlt in das Waldesdickicht hinein, Eva hat sich nur halb erhoben, in kunstvoll-natürlicher Weise (dieses Oxymoron könnte man auch auf das ganze Bild anwenden) umspielen die großen Blätter Evas Beine und verhüllen ihre Scham. Ein mächtiger Feigenbaum scheint es zu sein, in dessen Schatten sich der Vorgang abspielt, die Frucht gleicht einem großen Apfel. Die Schlange bleibt unsichtbar, oder ist sie das gewundene stammähnliche Gebilde am rechten Rand?
Im Gegensatz zu den beiden anderen Bildern ist die Darstellung im Besitz des *Mr. Crawshay* in *London* ein Hochbild. Eva, sitzend als verführerische Lichtgestalt, dem liegenden Adam den Apfel fest in die Hand drückend, den dieser zögernd annimmt.

KAIN ERSCHLÄGT ABEL. VENEDIG, AKADEMIE (ABB. 31).

Ein Thema, das nicht sehr beliebt war und das nur in der ersten Zeit des Barock öfters behandelt wird. Der Kampf, die starke Bewegung zweier nackter Körper interessierte die Maler Schiavone und Tizian, im Norden Willem Key. Tintorettos Bild besitzt viel Ähnlichkeit mit Schiavones „Simson erschlägt die Philister“ im Pal. Pitti zu Florenz[9]. – Im Vergleich zu dem Tizian zugeschriebenen Bild in der Salute zeigt Tintorettos Gemälde viel mehr Geschlossenheit und Spannung, aber auch größere Klarheit.
Der Moment ist sehr gut dargestellt. Eine Fermate; man denkt an das Schwebende eines Vogels. Dabei erscheint der Vorgang so edel als möglich wiedergegeben. Kain erschlägt Abel weder mit der Faust noch packt er ihn an der Gurgel. Es ist der Augenblick, da Abel das Gleichgewicht verliert (das Fell ist ihm längst schon von der Schulter geglitten), mit der Linken ins Leere greift, die Beine in der Luft von dem gemauerten Sitz (Gegenstück zu dem des Elternpaars) heruntergleitet – nun ist er verloren. Die Gesichter beider Brüder sind in tiefen Schatten getaucht. Die Landschaft erscheint ähnlich behandelt wie auf dem Gegenstück. Im Hintergrund rechts Kain mit langem Spieß in die Welt flüchtend.

LOT UND SEINE TÖCHTER. BASEL, PRIVATBESITZ (ABB. 24).

Das aus englischem Privatbesitz stammende, noch der früheren Periode des Meisters angehörende Bild zeigt Lot in der Mitte sitzend, während ihm von links eine seiner

Töchter (diese Figur ist vom Bildrand überschnitten) auf der rechten Hand eine Schale darbietet. Rechts im Hintergrund Landschaft mit Eule. Im Vergleich mit anderen Bildern des gleichen Gegenstandes, insbesondere mit der in der Gesamtanordnung nicht unähnlichen Darstellung des Rubens (in Paris, Jules Féréal) fällt auf, daß bei Tintoretto alle Figuren bekleidet sind, auch ist der Ausdruck ein sehr zurückhaltender, ja Lot scheint fast zu widerstreben, er wendet gleichsam widerwillig den Kopf über die rechte Schulter zur Tochter zurück.

DIE OPFERUNG ISAAKS. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 113).

Ruskin hat diese eminent durchgeistigte Darstellung in keiner Weise verstanden. Er nennt sie in bezug auf Auffassung eines der unwürdigsten Bilder des Meisters im ganzen Saal, bemängelt die unnatürlichen, ausdrucklosen und erzwungenen Stellungen. In Wirklichkeit ist hier dem Thema „Leiden und Erlösung" eine Darstellung von seltener Anschaulichkeit, größter Prägnanz und hohem Adel zuteil geworden! Abraham faßt den Sohn nicht an der Gurgel, er legt ihm nur die Hand auf die Schulter, während der Engel Abraham nur leicht am Arm berührt (die Hand des Engels ist, um deutlich zu wirken, sehr groß gebildet). Isaak in seiner Haltung ganz Dulden, Abraham mit edelstem Sentiment in dem prachtvollen Greisenkopf ganz Glaube, die Verkörperung der der Erlösung bedürfenden und auf sie vertrauenden Menschheit. Man vergleiche mit dieser Darstellung die des Tizian in der Salute, wo der Engel kümmerlich klein wirkt, während er bei Tintoretto in der Dunkelheit verschwindet oder aus ihr auftaucht, und dadurch größer erscheint als er ist.
Derschau, der dem Gehalt des Bildes durchaus gerecht geworden ist, gibt auf Abraham bezüglich eine feinsinnige Paraphrase des Lessingschen Wortes: „Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden." Gerade in der Vermeidung eines jeglichen groben Naturalismus, wie ihn Ruskin sich offenbar erwartete, in der verklärten Art der Darstellung, in dem pathetischen Stil tritt Tintorettos menschliche Größe, die Vornehmheit und Eigenart seiner Anschauung zutage.

JAKOBS TRAUM VON DER HIMMELSLEITER. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 116).

Die Darstellung ist durchaus neuartig. Die „Leiter" erscheint als eine sehr massive Treppe, vorn die ganze Bildbreite ausfüllend, erst im Mittelgrund wird bemerkbar, daß sie von Wolken eingesäumt ist. Engel steigen, zum Teil in sehr starker Verkürzung gesehen (der Kopf des einen verschwindet unter der dunklen Wolke oben), auf und nieder. Hoch oben inmitten des Gewölkes erscheint, Strahlen aussendend, Gottvater. Jakob ist seltsamerweise gleich einem hl. Josef als alter Mann dargestellt, nicht minder eigentümlich wirkt seine ganz unwahrscheinliche Haltung, die Art, wie er sich an den Felsblock lehnt.

Hat ihn der Künstler als so völlig erschöpft, sich an den Block klammernd und sofort in Schlaf versinkend gedacht, oder soll damit nur das Unwirkliche, das Traumhafte des ganzen Bildes noch gesteigert werden? Ruskin mißfielen die Atelierwolken; er macht in seiner verstandesmäßigen Art die köstliche Bemerkung: „Es ist eine schwierige Aufgabe für jeden Maler, weil Engel immer unbeholfen aussehen, wenn sie Treppen auf- und niedersteigen; man sieht den Nutzen ihrer Flügel nicht ein.“ (!)

JOSEF UND POTIPHARS FRAU. MADRID, PRADO (ABB. 37).

Die Darstellung ist ungewöhnlich sinnlich-graziös und besitzt etwas Rokokohaftes. Der Raum wirkt ganz unwahrscheinlich, da er eine viel stärkere Untensicht zeigt als die Figuren und der Bettvorhang, zum mindesten ist die Untensicht in den Linien der Architektur sehr viel auffallender.

DIE FINDUNG DES MOSES. MADRID, PRADO (ABB. 36). POTSDAM, PRIVATBESITZ.

Dieses in der venezianischen Malerei besonders beliebte Thema hat sich auch Tintoretto nicht entgehen lassen. Er erzählt hier sehr knapp, aber höchst liebenswürdig und anschaulich, alle Details sind in größter Ausführlichkeit gegeben, das Binsenkörbchen insbesondere, das eine Dienerin hält, soll dem Auge des Beschauers recht deutlich werden. Noch eingehender in den Details als die Skizze im Prado, dabei ein wenig äußerlich im Gestus ist eine frühere, in Farbe und Gesamtkomposition ganz an Bonifazios Art erinnernde Darstellung des gleichen Gegenstandes in *Potsdamer Privatbesitz*. Im Vergleich zu jenen Bildern aus dem Bonifaziokreis, wie sie uns in Dresden, in der Wiener Akademie u. a. O. erhalten sind, wird indes schon hier der artifizielle Charakter der Schöpfungen Tintorettos offenbar: wie viel natürlicher, ungezwungener erscheint in Bonifazios Werken Haltung und Gebärde der Prinzessin sowohl wie der umgebenden Frauen.

DIE BERUFUNG DES MOSES. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 114).

Die kleine Welt versinkt. Gott und Mensch begegnen sich, der von Gott Auserwählte allein, wie einst Adam. Die Gottheit, im wogenden Weltmeer vor die nimbenhaft strahlende Sonne gesetzt, gleicht einer Emanation der Urkräfte — Moses ist der Mensch, der die Gottheit nicht zu schauen wagt, nicht zu schauen wagen darf, Werkzeug, Gefäß des göttlichen Geistes. Nicht umsonst schwebt Gottes Hand über Mosis Scheitel. Die Terribilità Tintorettos kommt hier zu großartigstem Ausdruck. Man soll bei dieser Berufungsszene an die Taufe Christi erinnert werden.

DER DURCHZUG DURCH DAS ROTE MEER. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 115).

Der Sinn der Darstellung ist lange Zeit unklar geblieben. Ruskin dachte an Josua. Es kann aber kein Zweifel sein, daß, wie vor allem Derschau ausgeführt hat, Tintoretto von der

Bibelstelle ausgegangen ist: „Sage den Kindern Israel, daß sie ziehen. Du aber heb' Deinen Stab auf und recke Deine Hand über das Meer und teile es voneinander . . ." (2. Mos. 14, 15.) – Ein glanzvolles Gegenstück zur Berufung. Moses ist nun der gewaltige Führer. Die Vereinfachung nicht geringer als bei jenem Bild: ein paar Köpfe, ein paar Speere — sie deuten hinlänglich genug die Menge des Volkes an. Das Großartige des Mythos ist in unvergleichlicher Weise Gestalt geworden. Wie einfach und wie doch aller Greifbarkeit entrückt ist die Wolkensäule erdacht. Moses uns abgewandt; wie so oft bei Tintoretto soll die Gesamterscheinung, nicht das Gesicht wirken. Ein Lichtstrahl geht von Mosis Haupt aus. In dieser Gestalt kommt wiederum ein stark kosmisches Empfinden zur Geltung: Moses wirkt wie ein Meister der Elemente. Er ist vielleicht die heldenhafteste Erscheinung im barocken Sinne, die Tintoretto überhaupt geschaffen hat.

DIE MANNALESE. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 109), S. GIORGIO MAGGIORE (ABB. 198).

Zwei grundverschiedene Darstellungen, beide in ihrer Art gleich bedeutsam und eigenartig. In dem Bilde der Scuola di S. Rocco ist der Mannaregen dargestellt. Dem biblischen Text folgend schildert der Künstler, wie das Manna am kühlen Morgen Schneeflocken gleich vom Himmel herniederfällt. Das kühle Kolorit kennzeichnet deutlich die Morgenstimmung (das Manna zerfloß bei der zunehmenden Hitze des Tages). In Körben, in Gewändern fangen Männer und Frauen die Himmelsspeise auf. Der Meister hat möglichst viele Varianten zu geben versucht, naturalistische Motive wechseln mit solchen, die von der barocken „Grazia" eingegeben sind. Etwas seltsam mutet die Gestalt des liegenden nackten Jünglings an. Ist er als Schafhirte gedacht, und soll hier eine besondere christliche Vorstellung symbolisiert sein, was ja bei den allgemeinen Ideen, die dem Gemäldezyklus der Scuola zugrunde liegen, sehr naheliegend wäre? Bewunderungswürdig bleibt auch hier wieder die Kunst, mit der die Volksmenge nur aus wenigen Figuren gebildet ist. Die Augen der meisten sind erwartungsvoll und dankbar nach oben gerichtet. Schon ist ein großes Tuch zwischen Bäumen ausgespannt. Aber nicht nur die Menschen, auch die Tiere erquicken sich an der himmlischen Speise. In feinster Naturbeobachtung schildert der Meister, wie die Schafe die Köpfe drehen, um das Manna aufzufangen oder es von ihren Fellen abzulecken. Ganz rechts steht Moses, von ganz ähnlicher Erscheinung wie auf dem „Durchzug durch das Rote Meer". Unter dem rechten Arm hält er ein Buch. Denkt ihn sich der Künstler noch weitere Scharen von Menschen, außerhalb des Bildes, auf die Himmelsspende aufmerksam machend?
Das Gemälde ist in allem ein vollkommenes Gegenstück zum „Wunder am Felsenquell", die gleichen Gedanken variierend. So erblickt man denn auch hier, gewissermaßen durch eine große Wolkenlücke, Gott als Brotspender, schneeweiß wie das Manna, das er herniedersendet.

Die Deutung des Spätwerkes in *S. Giorgio* hat im wesentlichen bereits Thode gegeben. Die Mannalese ist dem Meister hier nur der Ausgangspunkt für die eigentliche Darstellung. „In den ursprünglichsten einfachen Tätigkeiten schildert er das Mühen um die Erfüllung der Bitte: ‚Unser täglich Brot gib uns heute'. Und so wird die Darstellung zu einem Bilde des Lebens als ‚Mühe und Arbeit' überhaupt." Wir sehen Schmied und Schuster bei der Arbeit, Frauen die waschen, nähen und spinnen, den Gelehrten in einen Folianten vertieft und den Eseltreiber, der sein Tier hochbepackt auf die Landstraße hinausführt. Nur ganz wenige sind mit dem Auflesen des Manna beschäftigt, das weißkörnig am Boden liegt. Rechts vorn weist Aaron den sich auf die Gesetzestafel stützenden Moses auf das Volk. Hinter Moses der Stifter, seitwärts, doch nicht auf den Beschauer blickend. Geheimnisvoll sind die beiden Gestalten links im Vordergrunde, die Frau, die auf einer Art überdecktem Tisch sitzt und einen großen Zweig in ihrem rechten Arm hält, sowie der halbnackte Mann mit dem Zweig hinter ihr. Soll es Mirjam sein, ein sibyllinisches Weib, die Zweige des Friedens haltend?

Nicht minder seltsam ist die Schar im Hintergrund links (auch rechts werden hinter dem Hügel einige Köpfe sichtbar), ein wenig an die Gruppen auf dem frühen „Wunder am Felsenquell" in Frankfurt und auf dem „Brot- und Fischwunder" in New York erinnernd, aber viel diskreter, geheimnisvoller. (Thode zieht diese Gruppe gar nicht in den Bereich seiner Betrachtungen.) Sind es die Priester und Leviten, die dem Volke zuschauen? Soll man annehmen, daß bei diesem Bilde den Künstler ganz moderne sozialistische Gedanken beseelt haben? Unmöglich wäre dies, nach allem was uns das gesamte Werk des Künstlers lehrt, keineswegs. Das steht jedenfalls fest, daß Tintoretto hier ein Hohelied der Arbeit angestimmt hat, das in seiner Art von keinem anderen übertroffen worden ist. Ruskin hat die ungeheure Weite des Blicks, die der Meister hier offenbart, nicht verstanden. Er fand das Ganze zu zersplittert, um effektvoll zu wirken, wie immer den visionären Charakter des Ganzen völlig verkennend. Er meinte außerdem, daß Tintoretto hier wohl beabsichtigt habe, die *Fortdauer* der Spendung der himmlischen Speise durch die 40 Jahre der Wanderung anzudeuten.

MOSES SCHLÄGT WASSER AUS DEM FELSEN. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 111). FRANKFURT A. M., STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT (ABB. 15).

Die Darstellung dieser Szene ist begreiflicherweise im Süden besonders beliebt gewesen. Aber welch ein Unterschied zwischen den neapolitanischen und spanischen Bildern vom Ausgang des Cinquecento und aus dem 17. Jahrhundert und Tintorettos Darstellung. Es war Tintoretto in seinem Venezianer Bild um weit mehr zu tun als um eine mehr oder minder genremäßig erfaßte, die Dringlichkeit des Durstes unterstreichende Wiedergabe der biblischen Szene. (Jan Steen hat in dem Bilde der Sammlung Johnson in Philadelphia eine besonders reizvolle intime Darstellung geschaffen.) Der Vorgang wurde von Tintoretto in der ihm eigenen Weise verklärt und vertieft und der kosmische Charakter des Ganzen durch Einbeziehung anderer Szenen noch gesteigert. Das Volk blickt empor,

ringt sich hinauf, um Rettung vom Tode, Gnade zu erflehen. Merkwürdig sind die großen, teller- oder plattenartigen Schüsseln, die einige emporhalten. Eigentümlich auch die vier Ströme, die vom Quell ausgehen, gleich den Wasserarmen, die aus den Röhren eines mächtigen Brunnens hervorbrechen und in Kurven niedergehen. Moses selbst gehört wohl zu den schönsten Gestalten des Meisters. Ein grandioses Bild der Mutterliebe, der Selbstaufopferung und des Vertrauens hat Tintoretto uns in der Frauengestalt im Vordergrunde rechts geschenkt, die, von der Gruppe der zum Wasser hinstürzenden sich abwendend, den Blick nach oben gerichtet, ihrem großen Knaben die Brust reicht. Die Einfügung dieser Figur trägt nicht wenig zur märchenhaften Verklärtheit des Ganzen bei und erinnert bereits an Gestalten wie die große Frauenfigur im Vordergrunde links auf der „Mannalese" in S. Giorgio.
Oben erblicken wir die mächtige Gestalt Gottvaters auf einer dunklen Gewitterwolke, dem wasserspendenden Himmelsgebilde, lagernd, aus ihr hervortauchend: Gott selbst als die wasserspendende Kraft. Ein merkwürdiger Doppelkreis umschreibt die Wolke und den unteren Teil der Gottesgestalt, als ob es sich um ein besonderes atmosphärisches Gebilde handle. Das Haupt des himmlischen Vaters ist fast unsichtbar. Ruskin meint, vielleicht habe hier der Künstler an den Zorn Gottes bei den Wassern von Meriba gedacht. Derschau weist darauf hin, wie Tintoretto, seinem mythischen Schauen folgend, die Figur Gottvaters einer Wolke ganz ähnlich gebildet habe.
Im Hintergrunde tobt, die Bewegtheit der Hauptszene noch steigernd, vor den blau- und weißgestreiften Zelten die Amalekiterschlacht.
Der ungeheure Ernst und die Größe des Bildes in der Scuola di S. Rocco wird dem Beschauer erst bei einem Vergleich mit der erheblich früheren Fassung des Themas in *Frankfurt* recht bewußt. Das Frankfurter Bild ist der Entwurf zu einem großen Gemälde, das als Gegenstück zu der im New Yorker Metropolitan Museum befindlichen Darstellung der wunderbaren Vermehrung der Brote und Fische gedacht war. Wahrscheinlich schmückten die Bilder die Seitenwände einer Sakramentskapelle. Das Frankfurter Bild hat den Reiz eines schimmernden Dekorationsstückes. Die Darstellung ist sehr repräsentativ, hat einen merklich zeremoniellen Charakter und doch zugleich einen ähnlich romantisch-märchenhaften Zauber, wie er Schöpfungen Carpaccios und Schiavones eigen ist. Etwas von einer Schaustellung, etwas Bühnenmäßiges macht sich bei diesem Bilde wie bei so manchem Werk Tintorettos aus dieser Zeit bemerkbar. Fast möchte man es eine galante Darstellung nennen: nur Frauen sind begnadet, das Wasser in ihren Schalen auffangen zu dürfen. Eilig hat es niemand – nur der Hund, der aus dem eben entstandenen Bache durstig trinkt. Gelassen stehen die andern dabei, die Mehrzahl in feierlicher Ordnung und respektvoller Entfernung. Fast denkt man an moderne Zeremonien. Die Gruppe der Mutter mit dem Kind, die später so tiefe Bedeutung gewinnt, besitzt hier noch etwas durchaus Spielerisches, an alte Requisiten der Venezianer Kompositionskunst erinnernd. Moses selbst gleicht einem eleganten Zauberkünstler.

DIE ANBETUNG DES GOLDENEN KALBES. VENEDIG, S. MARIA DELL'ORTO (ABB. 62).

Fast scheint es, als ob zwei Vorgänge, die zeitlich aufeinander folgten: die Vorbereitung, das Sammeln des Goldschmucks und die Anbetung des Kalbes selbst in eins verschmolzen seien. Indes ist wohl die eigentliche Anbetung des Kalbes gar nicht dargestellt, man muß offenbar das goldene Kalb, das die Männer tragen, als Modell betrachten, das zunächst dem Volk gezeigt wurde, es weist ja auch der ausführende Künstler, der den Zirkel in der Hand hat, darauf hin. Zu des Künstlers Füßen und zu denen Aarons wird der Schmuck aufgehäuft. Auch eine Wage, um den Schmuck zu wägen, liegt am Boden. Auf der Platte, worauf das Kalb steht, liegen Schmucksachen und goldene Geräte, auch um Hals und Stirn des Tieres hängen Goldketten. Scharen von Frauen schleppen neuen Schmuck herbei. Von einer eigentlichen Anbetung ist nichts zu bemerken, ganz im Gegensatz zu dem Bilde Raffaels in den Loggien. Daß die Vorbereitung zur Anbetung mit ihrem reichen Leben der Massen und den ganz von selbst sich darbietenden genrehaften Motiven dargestellt wird und nicht die Anbetung selbst, ist ein echt barocker Gedanke. Ebenso wie die Kunst des Barock ja auch nicht die Marter eines Heiligen auf dem Höhepunkt zu zeigen liebt, sondern die Vorbereitungen dazu. Wie in seinen Kreuzigungsdarstellungen ist Tintoretto hier den späteren Malern vorangegangen und hat so auch in diesem Punkt ungemein anregend gewirkt.

Daß die Frauen, die auf dem Bergesvorsprung sitzen, sich fast gar nicht um den Hauptvorgang kümmern, stimmt durchaus zu dem schon genügend gekennzeichneten phantastischen Charakter von Tintorettos Kunst. Es sind anscheinend besonders bevorzugte Frauen; ein Dach über Pflöcke gespannt, die aus der Bergwand herausragen, schützt sie vor der Sonne. Die eine stillt, die Wiege vor sich, ihr Kind. Im Hintergrund lagert das Volk, auch hier fällt vor allem eine Frau auf, die ihrem Säugling die Brust reicht. Einer der Träger des Kalbes blickt zur Höhe des Berges Sinai empor, wo Moses die Gesetzestafeln empfängt. Mit großer Kühnheit hat Tintoretto diesen Vorgang mit in die Darstellung einbezogen. Die Höhe des Berges sucht er dadurch vorzutäuschen, daß er zwei Wolkenkreise den Berghang umziehen läßt; aus dem oberen Wolkenstreif erhebt sich die Gestalt Mosis, vielleicht die ekstatischste Gestalt, die der Künstler geschaffen. Der Unterkörper ist gleichsam schemenhaft angedeutet, ein durchsichtiger Mantel nur umhüllt die Gestalt, Brust und Leib sind ganz entblößt, und in dieser Gestaltung und Drapierung erhält die Figur einen ungewöhnlichen, übermenschlichen, halbgottähnlichen Charakter.

Stearns bemerkt geistreich, Tintoretto habe in der nächst S. Marco vornehmsten Kirche Venedigs wohl mit ganz bestimmter Absicht „Das goldene Kalb“ und „Das Jüngste Gericht“ als Gegenstücke gemalt; er wollte damit den reichen Venezianern zeigen, wohin die Anbetung des Goldes führe: wie sich einst alles einseitige Streben nach irdischem Besitz rächen werde.

DIE EHERNE SCHLANGE. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 110). S. SEBASTIANO.

Dem Sinn der Darstellung entsprechend ist in dem Bilde der Scuola das Sich-aufwärtsringen der Gläubigen und der schreckliche Tod der Verzagenden und Ungläubigen besonders eindringlich betont. Getreu der Bibelstelle (4. Mos. 21) sind geflügelte Schlangen dargestellt, Seraphim, die durch die Lüfte gekommen sind[10]. Fürchterlich sind sie anzuschauen mit ihren dreieckigen Köpfen, den kurzen Rüsseln, den runden starren Augen und den gefleckten Flügeln. Unerbittlich und unwiderstehlich scheinen sie, sie beißen, nach den Worten der Schrift, und dies wirkt viel unheimlicher als wenn, wie bei Michelangelo und Rubens, gewaltige Schlangen gleich der des Laokoon das Volk totdrücken. Eine Fülle von Varianten: Schlangen, die ihre Opfer von unten oder von rückwärts angreifen, die beißen und förmlich zu saugen scheinen, solche, die nach neuen Opfern suchen. Männer allein, Mann und Frau gemeinsam suchen sich den Schlangen zu entwinden. Eine Frau wehrt zwei Untiere von einer Mutter ab, die einen schlafenden Säugling auf dem Schoß hält. Die eherne Schlange ist an einem Kreuz als Symbol der Erlösung befestigt.

Eine sehr merkwürdige Gestaltung zeigt die Landschaft. Das Kreuz steht auf einem Hügel, der zu einem größeren Berge zu gehören scheint, denn rechts geht es weiter aufwärts. Unterhalb eben dieser Partie aber befindet sich eine Höhlung, man blickt hier auf das große Lager der Israeliten, wo die Schlangen gleichfalls wüten. Diese eigenartige Terrainbildung hat Ruskin veranlaßt, von „zwei Horizonten“ zu sprechen, die das Bild besitze.

Einen ungewöhnlich großen Raum, mehr als ein Drittel des Ganzen, nimmt Gott mit seinen Engelscharen ein, die durch die Lüfte heranbrausen, zum Teil durch die Luft zu schwimmen scheinen. Es ist eine Art Nachhall von einer Vision des „wilden Heeres“, wie Gott mit seinen Engeln in einer Gewitterwolke an Moses und dem Volk ganz dem Bibelwort entsprechend „vorüberzieht.“

Das Bild in der Sakristei von *S. Sebastiano* ist eine unbedeutende, wenig ausdrucksvolle Darstellung, die in zwei Streifen zerfällt. In dem linken erblicken wir Moses, der mit beiden Händen nach rechts weist, das Gesicht nach links gewandt, wo eine Gruppe von Bittflehenden (von denen zwei knieen, drei stehen) sich befindet. Zu Füßen Mosis liegt ein nackter Jüngling, der von zwei Schlangen getötet ist, die ganz im Vordergrunde sichtbar werden. In dem rechten Streifen die eherne Schlange, an einem Baumstamm befestigt.

DIE REINIGUNG DER BEUTE DER MIDIANITISCHEN JUNGFRAUEN. MADRID, PRADO (ABB. 94).

Dieses Gemälde ist offenbar als Deckenbild gedacht und interessiert durch die Behandlung des unseres Wissens sonst niemals dargestellten Themas (4. Mos. 31). Moses kniet auf einer Anhöhe und erhält das Gesetz über die Reinigung der Beute aus dem Feldzug gegen

die Midianiter. Vorgänge, die zeitlich aufeinander folgen, sind als gleichzeitige dargestellt: während Moses erst das Gesetz empfängt, sieht man bereits die Jungfrauen mit der Reinigung der Kleider und Gefäße beschäftigt.

SIMSON. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 121).

Die Figur des Simson mit dem Eselskinnbacken erscheint hier wie eine antike Statue, in streng frontaler Ansicht, das linke Bein ganz von vorn gesehen, das rechte daneben im klaren Profil, es fehlt vollkommen der Kontrapost, der Tintorettos Gestalten doch so unentbehrlich scheint. Offenbar ist Guido Renis Bild der Pinakothek in Bologna sehr stark von diesem Werk beeinflußt.

SIMSON UND DELILA. LONDON, HERZOG VON WESTMINSTER.

Ein Nachtstück. Delila, reich geschmückt, die Sinnlichkeit ihrer Erscheinung stark betont, hält graziös die Locke, die eine Dienerin gerade vorsichtig abschneidet. Wozu diese den Kamm in ihrer Linken hält, gleich einem Haarschneider, ist nicht recht erfindlich. Ein Moment voll höchster Spannung, von höchster dramatischer Verhaltenheit, nicht das Losplatzen, das Auffahren des Betrogenen und Überrumpelten, wie es Rubens (München, Pinakothek) und van Dyck (Wien, Staatsmuseum) geben[11]. Die Philister umschleichen die ihnen winkende Beute. Die Harnische und Helme der wartenden Krieger blitzen im Halbdunkel auf und deuten sehr stimmungsvoll die Anwesenheit einer größeren gewappneten Schar in dem Hause jenseits des Hofes an.

ELIAS IN DER WÜSTE VOM ENGEL GESPEIST. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 117).

Der Himmelsbote übermittelt dem matten, schwer auf der Erde lastenden Propheten, der voll Todessehnsucht im Schlaf das Leben zu vergessen sucht, neue überirdische Kräfte (1. Könige 19, 4–8). Gleich einem großen Vogel (Ruskin war von dem Eisvogelgefieder des Engels besonders entzückt) stößt er auf den Schlafenden nieder, aber er berührt ihn nicht. Mit Recht bemerkt Derschau, daß hierin eine besondere künstlerische Weisheit liege, denn eine Berührung hätte den Eindruck eines banalen Aufweckens hervorgerufen, und dadurch wäre der Vorgang in die Sphäre des Materiellen gerückt worden, während der Engel dem Gottesmann doch die übernatürliche Kraft vermitteln soll, 40 Tage und 40 Nächte ohne auszuruhen bis an den Berg Gottes Horeb zu wandern.

Die *Himmelfahrt des Elias* am gleichen Ort gehört zu den schwächeren Erfindungen des Meisters, die sich in keiner Weise mit der großartigen Skizze des Rubens (im Museum zu Gotha) vergleichen kann.

DIE KÖNIGIN VON SABA VOR SALOMO. MADRID, PRADO (ABB. 39). BOLOGNA, PRIVATBESITZ (ABB. 17).

Beide Bilder zeigen in der Darstellung noch wenig von der Eigenart des Meisters, es sind höfisch-zeremonielle Dekorationsstücke altvenezianischen Stiles, von denen namentlich das in Bologna befindliche noch ganz an Carpaccios Art erinnert.

DIE VERVIELFÄLTIGUNG DER BROTE DURCH ELISA. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 118).

Ein von Schönheit durchtränktes Werk. Ruskins Urteil über dieses Bild ist ebenso unbegreiflich wie das Burckhardts über die Spätwerke in S. Giorgio; er nennt es „Tintorettoscher Schund", namentlich im Vergleich zur „Speisung des Elias"! — Dem Künstler ist es in keiner Weise darum zu tun, das Wunder effektvoll als ein Ereignis darzustellen, das bei der Menge Erstaunen, höchste Freude, Überraschung auslöst. Der Prophet wirkt Wunder im stillen, ohne daß das Volk es ahnt. Göttliche Ruhe, Sicherheit und Vertrauen gehen von ihm aus. Aus dem Korb häuft er Brot um Brot am Boden auf, sein Diener verteilt es im Hintergrund an Frauen, charakteristischerweise zuerst an eine Mutter mit dem Säugling auf dem Schoß. Das ist das Eigenartige, daß wir das Geschehen des Wunders miterleben, während die Volksmenge nichts davon weiß. Nur aus Frauen besteht das Volk. „Die Frau wird dem Künstler zur Allegorie des dem leiblichen Bedürfnis unterworfenen, natürlichen Lebens, und man glaubt, venezianische Volksfrauen zu sehen, denen ein Vertreter der Scuola Wohltaten spendet" (Derschau). Wundervoll erfunden ist die rechts im Hintergrunde sitzende Frau, die es an Schönheit mit jeder antiken Flußgottheit aufnimmt. Das kosmisch-mystische Element kommt in der Behandlung des Himmels zu seinem Recht. Hier werden übernatürliche Kräfte sichtbar gemacht. Der Himmel öffnet sich, lichte Ströme scheinen niederzurieseln, es sind die hell belichteten Ränder der bereits von dem großen Himmelslicht fast durchsichtig gemachten Wolken.

ESTHER VOR AHASVER. MADRID, PRADO (ABB. 39). HAMPTONCOURT, KGL. PALAST. ESKORIAL, KAPITELSÄLE.

Das leicht hingeschriebene Dekorationsstück „Esther vor Ahasver" im Prado hat darstellerisch geringe Bedeutung, um so interessanter aber ist eine weitere Fassung dieser Episode aus der Geschichte Esthers in *Hamptoncourt* (Variante mit späteren Anstückungen in den Kapitelsälen des *Eskorial*). Eine figurenreiche Szene, die an Schöpfungen aus der Zeit des Markuswunders erinnert. Die Königin ist ohnmächtig an den Stufen des Thrones niedergesunken und wird von zwei Leuten des sehr zahlreichen Gefolges gehalten. Der König eilt lebhaft besorgt die Thronstufen herunter. Im Gegensatz zu der mehr äußerlich dekorativen Auffassung der Pradobilder ist hier die innerliche Bewegung der Hauptpersonen zum Ausdruck gebracht.

DIE VISION DES EZECHIEL. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 120).

Eine der großartigsten Darstellungen der Scuola. Vergleicht man dieses Bild mit dem früher entstandenen „Jüngsten Gericht“ in S. Maria dell' Orto, so fällt die Reife, die Vergeistigung des Stoffes doppelt auf. Ausgangspunkt für die Darstellung ist Ezechiel 37. „Und des Herrn Hand kam über mich und führete mich hinaus im Geiste des Herrn und stellete mich auf ein weit Feld, das voller Beine lag. Und er führte mich allenthalben dadurch. Und siehe, des Gebeines lag sehr viel auf dem Felde, und siehe, sie waren sehr verdorrt. Und er sprach zu mir: ‚Du Menschenkind, meinst du auch, daß diese Gebeine wieder lebendig werden?‘ Und ich sprach: ‚Herr, Herr, das weißt du wohl.‘ Und er sprach zu mir, weissage von diesen Gebeinen und sprich zu ihnen: ‚Ihr verdorrten Beine, höret des Herrn Wort! So spricht der Herr, Herr von diesen Gebeinen: Siehe, Ich will einen Odem in euch bringen, daß ihr sollt lebendig werden. Ich will euch Adern geben und Fleisch lassen über euch wachsen und mit Haut überziehen, und will euch Odem geben, daß ihr wieder lebendig werdet; und sollt erfahren, daß ich der Herr bin.‘ Und ich weissagete, wie mir befohlen war; und siehe, da rauschte es, als ich weissagte, und siehe, es regte sich, und die Gebeine kamen wieder zusammen, ein jegliches zu seinem Gebein. Und ich sah, und siehe, es wuchsen Adern und Fleisch darauf und wurden mit Haut überzogen, es war aber noch kein Odem in ihnen. Und er sprach zu mir: ‚Weissage zum Wind; weissage, du Menschenkind, und sprich zum Wind: So spricht der Herr, Herr: Wind komme herzu aus den vier Winden und blase diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden!‘ Und ich weissagte, wie er mir befohlen hatte. Da kam Odem in sie, und sie wurden wieder lebendig und richteten sich auf ihre Füße. Und ihrer war ein sehr großes Heer.“

Ein Vorwurf von kaum zu bewältigenden Schwierigkeiten, aber der Künstler hat in höchster Konzentration und im Erfassen des tiefsten Sinnes doch das Wesentliche des Vorganges wiederzugeben vermocht. Den Glauben an die Unvergänglichkeit, an ein ewiges Sein, ein Auferstehen von den Toten, an die göttliche Allmacht hat er in grandioser und erschütternder Weise bildhaft gestaltet. Ein Werk, das die Terribilità unseres Meisters voll zum Ausdruck bringt. Eine unlösbare geistige Vereinigung des Propheten mit Gott und eine ebenso unlösliche körperliche Verbindung Ezechiels mit den zum Leben auferstehenden Toten hat Tintoretto dargestellt, die so außerordentlich große Schwierigkeit, beide Vorgänge: die Botschaft Gottes an den Propheten einerseits und die Prophezeiung des Ezechiel an die Gebeine andererseits in einem einzigen Moment wiederzugeben, genial dadurch gelöst, daß die Verbindung des Propheten mit Gott als geistig, die des Propheten mit den Gebeinen als körperlich (das Aufheben des Sarkophagdeckels!) geschildert wird.

Der Gott schauende Prophet ist geistig Gott zugewandt, sein Wort empfangend und vermittelnd, zum Träger des schöpferischen Geistes werdend, körperlich in äußerer Aktion durch das Aufheben des Sarkophagdeckels verbindet er sich mit dem irdischen, eine

Handlung, die das Erwecken vom dumpfen Tod symbolisiert. Die belebende, unvergängliche, siegreiche göttliche Kraft spricht sich aufs wunderbarste auch in der Riesengloriole Gottes aus, einer planetarischen Erscheinung vergleichbar, die ihre Strahlen bis in den Sarkophag hinein sendet und als höchste kosmische Potenz die verdorrte Materie mit neuem Geist erfüllt, das Tote lebendig werden läßt. Die latente horizontale Dreiteilung: Gott – Ezechiel, den Sarkophag öffnend – die zum Leben erstehenden Toten – trägt nicht wenig zur Klärung des Vorganges bei.

JONAS VOM WALFISCH AUSGESPIEN. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 119).

So klar der Moment geschildert ist, wie der Walfisch Jonas auf seiner Riesenzunge heraushebt und diese Zunge ihm gleichsam als Landungsbrücke dient, so wenig eindeutig sind die Gesten Gottvaters und des Propheten. Derschau schwankt, ob die zweite Berufung des Jonas gemeint sei, oder ob hier der Hader zwischen dem Propheten und Gott dargestellt sein soll. Bekanntlich ist ja die Deutung des Jonas von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle nicht minder strittig, da Thode annimmt, es handle sich um ein Vor- und Zurückdeuten, und Justi, um eine Streitgeste.
Haltung und Bewegung der Hände Gottes weisen offenbar weniger auf ein Befehlen, als auf eine Belehrung hin; ein heftiges Streiten kann nicht gemeint sein: Gott erscheint wahrhaft väterlich und gütig. Die Handbewegung des Propheten deutet nicht unbedingt auf eine Abwehr; eine derartige Geste ist bei dem aus dem Grabesleib des Fisches Auferstehenden auch ohnedies leicht verständlich. Uns scheint es über allem Zweifel zu stehen, daß hier nur die zweite Berufung des Propheten gemeint sein kann (Jonas 2, 11–3,2): „Und der Herr sprach zum Fische, und derselbe speiete Jonas aus ans Land. Und es geschah das Wort des Herrn zum andern Mal zu Jona und sprach: Mache dich auf, gehe in die große Stadt Ninive und predige ihr die Predigt, die ich dir sage."
Sehr merkwürdig die Erscheinung der wagerechten Lichtkegel, die von den Nüstern des Wals ausgehen, sie wirken wie zwei Scheinwerferbündel eines Leuchtturms.

JUDITH. MADRID, PRADO (ABB. 38, 4, 93).

Die Geschichte von Judith und Holofernes beschäftigte den Künstler in jüngeren Jahren aufs lebhafteste. Ein seltsamer Zufall hat die drei uns erhaltenen Darstellungen im Prado zu Madrid vereinigt. Die kleinste, zu dem schon öfters erwähnten Frieszyklus gehörende ist die dramatischste, spannendste von allen. Der Mond steht als schmale Sichel am Himmel; Judith, reich geschmückt, nähert sich etwas geduckt, sehr vorsichtig dem Lager, den Vorhang hebt sie mit der Linken, in der Rechten hält sie das dünne scharfe Schwert, sehr sicher, ein fester kurzer Hieb, und das Haupt wird fallen. Sehr gut ist die Trunkenheit und das Gemeine des Holofernes in der ganzen Haltung des Schlafenden gekennzeichnet. Neben Judith die Dienerin, die schon den Sack bereit hält, darin des Feindes Haupt verschwinden soll.

Einen etwas preziösen Charakter hat die Darstellung, da die reichgeschmückte Judith den Leichnam mit einem Tuch überdeckt und sich der knieenden Dienerin zuwendet, die das Haupt des Toten hält. Die dritte, ein großes, dunkel glühendes Nachtstück, war vielleicht als Gegenstück zu einem „Simson" gedacht. Draußen das schlafende Heer. Das reiche Zelt, von gewundenen Säulen getragen, wird von den zwei Flammen einer Ampel erhellt. Judith übergibt der Dienerin graziös und sehr vorsichtig das Haupt des Toten, der ruhig gelegen hat, ein Bein – woran ein kostbarer Reif funkelt – auf einen Schemel gestellt. Die Dienerin greift mechanisch zu, auf den Leichnam blickend.

SUSANNA UND DIE BEIDEN ALTEN. MADRID, PRADO (ABB. 35). PARIS, LOUVRE (ABB. 33–34). WIEN, STAATSMUSEUM (ABB. 46). MÜNCHEN, PRIVATBESITZ (ABB. 92).

Das Bild im Prado zeigt eine sehr eigentümliche Auffassung. Susanna hat nachgegeben, sie neigt sich zu einem der Alten, der seine Hand auf ihre Brust legt. In graziöser Haltung steht der andere Greis vor den beiden. Rechts sieht man das Dach eines Laubganges.

In dem Gemälde des *Louvre* schildert der Künstler Susanna nach dem Bad. Sie glaubt sich mit ihren Dienerinnen vollkommen unbeobachtet, was der Künstler noch besonders dadurch zu betonen sucht, daß er sie ruhig aus dem Bild hinausblicken läßt. Ihre Haltung besitzt etwas leicht Gekünsteltes. Sie ist eine große Dame. Eine Dienerin ordnet ihr Haar, eine andere schneidet ihr die Nägel. Kein besonderer erotischer Reiz geht von dieser Susanna aus (im Gegensatz zur Wiener, vor allem aber zur Madrider Darstellung). Ein merkwürdiger Einfall des Künstlers war es, das Badegewässer mit Enten und Fröschen zu beleben. Zu Füßen Susannas erblickt man ein Perlhuhn.

Auch im Bilde der *Wiener Galerie* hat sich der Künstler jener dramatischen Stimmung verschlossen, die die Maler des 17. Jahrhunderts so gerne dieser Szene mitteilten, doch liegt über dem Ganzen eine verhaltene Spannung. Ein Idyll, von einem Dramatiker geschaut, daher ist auch das große Format des Bildes keineswegs störend, zumal es dekorativ große Stärke besitzt.

Auch hier wähnt sich Susanna ganz allein, aber schon liegt einer der Alten am Boden hinter der Rosenhecke auf der Lauer und genießt mit seinen Blicken ihre üppigen weiblichen Reize. Der andere Gefährte im Alter wie in Liebesdingen steht am hinteren Ende der Hecke. Einem der beiden wird sie also nicht entgehen. Susanna ist allein. Sie schaut, während sie ihren rechten Fuß abtrocknet (der linke ist noch im Badebassin), in den Spiegel, der an die Hecke gelehnt ist und bewundert sich darin. Schmuck und Toilettenutensilien (Kamm, Salbbüchschen) liegen am Boden. Wie viel gepflegter und reicher ist dieser Park gegen den des Louvrebildes; Enten und Gänse schwimmen nicht im Badebassin, das von Tieren freigehalten ist, sondern auf einem Teich im Hintergrund.

Eine letzte Fassung der Szene, in *Münchner Privatbesitz*, zeigt inhaltlich mit der Darstellung im Louvre Verwandtschaft, doch ist hier alles, was im Pariser Bilde noch ein wenig schwer und monumental erschien, ins Graziöse und Zierliche übersetzt.

GESCHICHTE VON DER SUSANNA UND DANIEL. VENEDIG, S. MARCO.

Sechs Darstellungen aus der Geschichte der Susanna befinden sich im linken Seitenschiff des linken Querschiffs von S. Marco (Galerie); ob die Kartons für diese Mosaiken ausnahmslos von Tintoretto stammen, darüber gehen die Meinungen der älteren Autoren auseinander. Die Mosaiken enthalten zweifellos echt tintoretteske Motive.
Sie befinden sich in zwei Reihen übereinander und sind mit lateinischen Inschriften versehen.
1. Susanna unterhält sich mit den zwei Ältesten und ihrem Manne Jojakim. Susannae species pervertit cor seniorum. Eine Gruppe von ruhig sitzenden Figuren, der Kopf Susannas ganz im Profil gesehen. Der rechts sitzende Greis zeigt wenig Anteilnahme.
2. Susanna im Bade. Flectere conantur scelus quaerentes celari. Susanna, eine edle Erscheinung mit aufgelösten goldblonden Haaren, in vornehmer Bewegung zurückgelehnt, macht mit der rechten Hand eine Abwehrbewegung. Rechts ein Brunnen mit der Dienerin. Rechts und links am Bildrand die beiden Alten.
3. Verleumdung der Susanna. Deprehensam fingunt captamque jubent lapidari. Susanna kniet links unten, einer der Greise hat sie erfaßt und ruft mit erhobener linker Hand Leute herbei. Rechts sieht man aus einem Hause Männer und Frauen herbeieilen.
4. Daniel tritt für Susanna ein. Judicium falsum Daniel dicit revocandum.
5. Daniel überführt die Ältesten der Schuld. Falsidicos probat esse senes variatio dicti. Eine lebhafte Komposition: Daniel (diese Figur wurde 1751 durch Petrus Monaco restauriert) sitzt rechts auf einem Sockel, in der Linken ein Buch haltend, vor ihm die Greise sitzend (ebenfalls mit Büchern) und lebhaft gestikulierend. (Diese Szene entspricht nicht dem Wortlaut der Bibel, wonach Daniel die Ältesten in einem *getrennten* Verhör durch die Verschiedenheit ihrer Aussagen überführt habe.)
6. Steinigung der Alten. Convicti poenam subeunt muliere redempta. Die Steinigenden, in echt tintorettesken Bewegungen, befinden sich links, ganz rechts sucht der eine der Greise nach rechts zu entfliehen, in der Mitte ist der andere niedergesunken.

Wir nennen zum Schluß noch einige alttestamentliche *Einzelfiguren*.
Eine Einzelfigur des *Moses* findet sich unter den Mosaiken von S. Marco (am Pfeiler im linken Querschiff). Eine breit ausladende Gewandfigur, auf einem Postament mit gedrehten Säulen stehend, den nach links oben gewandten Kopf von weißem Haar und Bart umrahmt, weist Moses mit der rechten Hand nach unten und hält in seiner Linken das Spruchband mit der Inschrift Moses P(rofeta).
Hiob ist als Einzelfigur, auf einen Drachen tretend, unter den Mosaiken von S. Marco im Mittelschiff am südwestlichen Vierungspfeiler dargestellt; ebendort *Jeremias*, nur mit blauem Mantel bekleidet und klagend den Kopf und rechten Arm nach oben gewandt, halb sitzend, halb stehend in lebhaftem Kontrapost[12].

SZENEN
AUS DEM NEUEN TESTAMENT

DIE ZURÜCKWEISUNG VON JOACHIMS OPFER. VENEDIG, S. TROVASO.

Die Geschichte von Joachim, der, als er im Tempel sein Opfer darbringen will, vom Priester nicht zugelassen und aus dem Tempel verwiesen wird, weil an diesem Tage kinderlosen Vätern zu opfern verboten ist, hatte Giotto in der Arenakapelle mit vier Figuren erzählt; Tintoretto (denn auf ihn gehen, unmittelbarer noch als bei dem gegenüberliegenden Bilde, der „Anbetung der Könige", Gesamtentwurf und Zeichnungen zu diesem von Domenico vollendeten Werk zurück) bringt einen auch bei ihm ungewöhnlichen Aufwand an Personen und Beiwerk. Der Priester Ruben, der mit machtvoller Gebärde den vor ihm knieenden Joachim zurückweist, steht rechts nahe dem oberen Bildrand auf einem um sieben Stufen erhöhten Podium; links seitlich, im Vorder- und Hintergrund, werden eine große Anzahl von Männern und Frauen, z. T. in wundervollen Stellungen, sichtbar (in diesen Figuren erkennt man die Zeichnung Jacopos am deutlichsten wieder), die ihre Opfergaben: Kostbarkeiten, Schmuck, Früchte, vor allem Tiere heranbringen. Im äußersten Hintergrund sehen wir die verschiedenen Szenen dargestellt, die auch Giotto im Anschluß an die „Zurückweisung Joachims", aber in besonderen Gemälden, erzählt hatte: ganz links Joachim bei seiner Herde, zu Gott betend, er möge ihm Nachkommenschaft schenken; daneben und in unmittelbarem Anschluß daran die Botschaft des Engels an Joachim, er möge nach Hause zurückkehren; schließlich ganz rechts die Begegnung an der goldenen Pforte.

DIE GEBURT JOHANNES DES TÄUFERS. VENEDIG, S. ZACCARIA.

Das (in Hochformat gehaltene) Bild ist inhaltlich eigentümlich wegen der beiden großen von oben herniederfliegenden Engel (die denen im „Agneswunder" nicht unähnlich sind). Das Bett mit der hl. Anna erscheint ganz nach rechts in den Mittelgrund geschoben, im Vordergrund sind zwei Frauen, zu denen eine dritte sich niederbeugt, mit dem kleinen Johannes beschäftigt; das Ganze ist in starker Aufsicht gesehen.

DER TEMPELGANG MARIÄ. VENEDIG, S. MARIA DELL' ORTO (ABB. 51–52).

Während Carpaccio, Cima und Tizian bei dieser Darstellung nur mit Genrefiguren und einem kleinen Stillebenintermezzo die Szene belebten oder unterbrachen, hat Tintoretto in ganz ungewöhnlicher Weise die Begleitfiguren in den Vordergrund gerückt, sich jedoch nicht mit einem stillebenmäßigen Einrahmen der Treppe durch diese Figuren begnügt, sondern hier ganz neue Typen geschaffen, den Gestalten eine besondere Bedeutung verliehen.

Neben drei Müttern mit ihren Kindern sind es die seltsam im Dunkel am Treppenrand sitzenden und kauernden, in einer dunklen Halle an der Treppe stehenden Gestalten, die unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Sie alle schauen auf das kleine Mägdlein, das so frisch und unbekümmert über die reichornamentierten Stufen geradewegs auf den Hohenpriester zuschreitet. Diese Figuren zu deuten ist nicht ganz leicht. Die auf der Treppe liegenden Gestalten gleichen Bettlern, die vor Kirchentüren herumlungern. E. M. Phillipps meint, daß in diesen Figuren besondere Stände personifiziert seien. Man darf aber wohl annehmen, daß der Künstler hier die Vorahnung des kommenden Heils hat veranschaulichen wollen, und daß er dabei gerade an die Armen als Repräsentanten dachte, ist bei seiner Gesinnung nicht weiter verwunderlich.

Die Treppe ist außerordentlich breit, sie wird am anderen Saum, den wir nicht mehr sehen, gleichfalls von Zuschauern besetztgehalten, deren Köpfe gerade noch sichtbar werden.

DIE VERKÜNDIGUNG. BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM (ABB. 47). AMSTERDAM, SAMML. LANZ (ABB. 42). VENEDIG, KIRCHE (ABB. 87) UND SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 154), S. MARCO (ABB. 165). PRIVATBESITZ.

Ein großer Unterschied in der Auffassung ist zwischen dem Bilde in Berlin und dem der Scuola di S. Rocco zu bemerken. Das Berliner Bild erscheint vielmehr auf äußerliche Schönheit gestellt. Maria sehr vornehm, der Engel sehr edel, aber es fehlt eine innere Ergriffenheit. Ein dekoratives Schaustück, von dem Paolo Veronese viel gelernt hat. Der kurze Laubenbogen erinnert an den Laubgang des Susannabildes im Prado.

Die Darstellung in der Sammlung Lanz in *Amsterdam*, ehemals die oberen Teile von Orgelflügeln (Kniestücke), zeigt eine für ihren dekorativen Zweck ungewöhnliche Monumentalität der Konzeption.

Das Bild der *Scuola* ist ganz Innerlichkeit und Ergriffenheit, sehr romantisch, geradezu balladenhaft in der Auffassung. Maria in ihrem Zimmer, dem hohen Gemach eines halbzerfallenen Palazzo, die Strohstühle im Zimmer schadhaft; Joseph im Freien bei der Arbeit. Dort die Verklärung des Alltags, hier die himmlische Vision für die Begnadete. Joseph hört nicht das Rauschen der Engelschar, die einen Ausflug zur Erde macht. Er arbeitet ruhig weiter. Aber Maria sieht sie und vernimmt das Gotteswort. Das Büchlein hat sie in den Schoß fallen lassen, sie ist voller Erstaunen und wohl auch Furcht. Edel ist ihr Gesicht nicht, man darf wohl von einem etwas bäuerischen Typ sprechen. Die Hände, auf deren Sprache dem Künstler viel ankommt, sind wie immer in solchen Fällen besonders groß gebildet. (Es ist jedoch zu bemerken, daß Hände wie Gesicht durch Übermalungen ein wenig gelitten haben, wenn auch nicht in solchem Grade, wie E. M. Phillipps annimmt). Der herrliche Engelreigen erinnert ein wenig an Altdorfers „Geburt Mariä“. Ruskin schreibt sehr geistvoll, wenn auch nicht ganz richtig, die Engel scheinen in ihrem Fluge an die hl. Taube befestigt zu sein, wie der feurige Schweif an

einer Rakete, und alle seien mit der Geschwindigkeit einer Sternschnuppe heruntergestürzt. Etwas derart Jähes besitzt die Engelschar nicht, eher etwas Rauschendes, Wogendes; die kleinen Engel sind voll munterer Bewegtheit. Das Ruinenhafte des Hauses soll nach Phillipps auf die besiegte Synagoge hindeuten, der Eckpfeiler des Hauses aber bleibt und wird zum Hauptstein des neuen Gebäudes der Ecclesia triumphans.

Derschau meint in seiner Deutung der Szene, Maria sei hier noch im Hause ihrer Eltern dargestellt, Josephs Werkstatt befinde sich ihrem Schlafgemach gegenüber, und das Verhältnis von Joseph und Maria sei dadurch geistvoll angedeutet, daß ein hellerleuchtetes Brett aus der Sphäre Josephs herüber lehne an die Mauer des Gemaches Mariens. (!)

Im Gegensatz zu den anderen Darstellungen ist die der *Kirche S. Rocco* ein Hochbild. Es fehlt fast an jeglichem Beiwerk, Maria scheint sich unter freiem Himmel zu befinden, und so erhält die Szene hier mehr als sonst etwas Überirdisches. Der Engel, eine machtvolle Erscheinung mit prächtig rauschenden Gewändern und gewaltigen Flügeln, naht von links oben, auf Wolken schwebend, die bis zum Boden herabreichen. Maria kniet rechts am Betpult mit ausgebreiteten Armen.

Ähnlich, jedoch in Breitformat und von größter Dringlichkeit im Gestus, die Verkündigungsdarstellung im Mosaik von *S. Marco*. Der Engel, der im Bilde der Kirche S. Rocco sich langsam herabsenkt, schwebt hier stürmisch herein, den rechten Arm erhoben, in der Linken den Lilienstengel haltend. Die Details, Bettvorhang und Fußboden sind mit größter Deutlichkeit gegeben; die Darstellung hat nicht ganz das Weltentrückte, Überirdische, das dem Bilde der Kirche S. Rocco eigen ist. In vieler Hinsicht steht diese Verkündigung dem Berliner Bilde nahe.

Eine Verkündigung in *deutschem Privatbesitz*, früher bei J. Boehler, München, hat in der Gesamtanordnung (nicht im einzelnen) mit der des Mosaiks von S. Marco Verwandtschaft. Alle Figuren scheinen hier von geringerer Lebendigkeit und von geringerem Pathos erfüllt. Die besonderen Vorzüge des Mosaiks, die hinreißende Schönheit, die in dem Kopf des Engels liegt, wird durch nichts deutlicher erkenntlich als durch den Vergleich mit diesem Bild, das wir keinesfalls für ein gesichertes Werk Tintorettos halten können.

Ebensowenig über allem Zweifel steht die Autorschaft des Meisters, zum mindesten die Eigenhändigkeit bei einer weiteren, in der Sammlung *Auspitz* in *Wien* befindlichen Darstellung. Die Figuren sind hier näher aneinander gerückt, der Engel entspricht in seiner Haltung dem des Berliner Bildes. Die Gesamtauffassung erinnert ein wenig an Tizian [13].

DIE HEIMSUCHUNG. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 164). BOLOGNA, PINAKOTHEK (ABB. 10).

Das Bild der Scuola ist wohl eine der großartigsten, wenn nicht die monumentalste und zugleich innerlichste Darstellung dieses Themas überhaupt.

Keine Architektur ist gegeben, auf bergiger Höhe spielt die Szene, Maria macht den letzten Schritt — dann ist die Anhöhe erklommen, Joseph folgt langsam. Der Künstler dachte hier an das Wort der Schrift: „Maria .... ging in das *Gebirge* eilends zu der Stadt Judas." Elisabeth neigt sich Maria entgegen, um die vor Müdigkeit Hinsinkende in ihren Armen aufzunehmen. Mächtig hebt sich die Hauptgruppe vom Hintergrunde ab, die Dämmerstimmung trägt noch das ihrige dazu bei, das Faustische dieser Mütterbegegnung, das Elementare und zugleich Mystische des Vorganges zu steigern und hervorzuheben. Welch' leidenschaftliche Zärtlichkeit, welch tiefes Verstehen hat der Künstler in diese wortlose Szene gelegt! Die Begegnung der beiden Hauptfiguren, der bei älteren Malern gelegentlich ein wenig aufdringliche Gestus der Leibesberührung erhält durch die von dem Künstler gewählte Einkleidung des Motives eine ganz besondere Zartheit, fast Selbstverständlichkeit.

Das einer früheren Zeit angehörige Bild der Pinakothek zu *Bologna*, in Hochformat, hat einen ungewöhnlich repräsentativen, fast festlichen Charakter. Maria neigt sich in leidenschaftlicher Hingabe, die linke Hand auf die Brust gelegt, vor Elisabeth. Einen ungewöhnlichen Raum nimmt die Landschaft ein. Eigentümlich die lichte Frauengestalt links unten und der ruinenhafte Säulenbau, aus dem Elisabeth hervortritt.

DIE GEBURT CHRISTI. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 122). EL ESKORIAL, KAPITELSÄLE. MAILAND, PRIVATBESITZ.

In dem Venezianer Bilde mit seiner echt weihnachtlichen Stimmung tritt die Anbetung der Hirten ganz hinter den in seiner Bedeutung schon gewürdigten Vorgang des Darreichens irdischer Speise an den Mensch gewordenen Heilsbringer zurück. Um diese Darreichung von Menschen an das aus Himmelshöhen niedergestiegene Christkind noch besonders zu betonen, auch um die Hauptgruppe besonders hervorzuheben, kam Tintoretto auf den höchst originellen Gedanken, die Scheune zweigeschossig zu gestalten. Es ist eigentlich ein geräumiger Viehstall, an dessen Wänden oben ein schmaler Gang, als Heuboden gedacht, ringsherum läuft, auf den eine wacklige Leiter führt. Unten das Vieh, die anbetenden und Speisen als Geschenke darbietenden Hirten (Ruskin, der die Bedeutung des Vorganges nicht verstand, weist darauf hin, daß die Hirten die Milchnäpfe so ungeschickt emporhalten, daß die Milch sicher verschüttet würde!) nebst einer Frau, die einen Teller hält, oben rückwärts ein Pfau, eher auf der Mistgabel, denn auf dem Oberboden sitzend, vorn dann unter dem ungedeckten Balkenwerk des Daches die heilige Familie im Stroh, Maria, das in einem Korbe liegende Kind leicht aufdeckend, vor ihnen, in einiger respektvoller Entfernung eine knieende anbetende Frau und eine andere mit einem Löffelchen und einer kleinen Schüssel – wohl um dem Christkind einen Brei zu geben. Cherubimköpfchen, richtige putzige Engelsköpfe aus dem Märchen, schweben in den Lüften.

Das Bild im *Eskorial* stellt mit seinen nicht ganz glücklichen Varianten eine leichte Vergröberung des Venezianer Gemäldes dar. Hier ist das Motiv der Anbetung wieder mehr in den Vordergrund gerückt. Oben im Hintergrunde rechts der Stifter. Unten im Vordergrund die beiden für die „Reinigung Mariä" als Opfergaben bestimmten Tauben. Sehr hübsch die Engelschar. Die kunstvolle und strenge Komposition des Venezianer Bildes ist hier ins Graziöse, Leichte übersetzt.
Ungewöhnlich für Tintoretto ist eine Darstellung der Geburt Christi in *Mailänder Privatbesitz.* Auf jeglichen Aufwand von Personen und Beiwerk hat der Meister hier verzichtet, in größter Einfachheit und Anspruchslosigkeit ist die Szene gegeben: Maria rechts stehend betet das vor ihr in einem Korbe liegende Kind an, während Joseph, dessen strohgeflochtene Tasche mit größter Deutlichkeit gegeben ist, links daneben steht. Eine der wenigen Darstellungen des Meisters, in denen etwas von Intimität der Stimmung zu spüren ist.

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 157), S. MARCO (ABB. 165), S. TROVASO.

„Als ob es die Art schildern sollte, wie die Weisen vom Morgenland hergeführt werden, ist das Bild eigentlich nur ein großer Stern, in dem Christus den Mittelpunkt bildet" (Ruskin). Der Aufbau ist sehr eigentümlich. Die Szene spielt in dem großen Raum eines Wirtshauses, das vielleicht ursprünglich als Palast angelegt, aber im Rohbau stecken geblieben ist (die unverputzte Ziegelsteinsäule rechts!); eine Art Keller erhebt sich bis zu einem Drittel der Höhe des Raumes, ein fast backofenartiges Gebilde, auf seiner Plattform geht die feierliche Haupthandlung vor sich. Während nun unten das Irdische noch besonders durch die — sonst meist bei der Hirtenanbetung figurierende – Frau mit dem Korb und den beiden Tauben, sowie durch das auf einer Bank liegende Netz mit Eiern betont ist, erfüllen von oben her in ganz unwirklicher Weise Wolken den Raum, und mit ihnen dringen von allen Seiten her Engel ein, auf mächtigen Flügeln niederschwebend. Durch die Tür erblickt man in märchenhaftem Schimmer, einer Vision gleich, das Gefolge der Könige. Der Mann, der hinter dem alten König einen Ballen aufzuschnüren scheint, ist nicht der Wirt, wie E. M. Phillipps meint, sondern offenbar ein Diener des einen Königs, und die Frau, die dem Diener zuschaut, keine Magd, sondern hat eine ähnliche Rolle wie die Geschenke bringende Frau im Vordergrund.
Das Mosaik in *S. Marco* zeigt Maria rechts knieend, das Kind im rechten Arm vor sich haltend, links die schlanke Figur des Joseph auf einen Stab gestützt. Auf Beiwerk ist auch hier, im Mosaik, nicht völlig verzichtet. Maria kniet rechts am Postament einer Säule, darüber wird verfallenes Gemäuer und Fachwerk sichtbar. Oben links drei Engel. Die Könige sind auf engstem Raum zusammengedrängt, der erste kniet, und die anderen neigen sich über ihn.

In der spätesten, sicherlich zu einem nicht geringen Teil auf Entwurf und Zeichnungen Jacopos zurückgehenden Darstellung in *S. Trovaso* sind in starker Aufsicht alle Figuren über eine große Fläche verteilt. Maria, das vor ihr in einem aus Stroh geflochtenen Korbe liegende Kind anbetend, ist nach links heraufgeschoben. Joseph wird ganz oben im Hintergrunde sichtbar. Ungewöhnlich viel Aufmerksamkeit beanspruchen die Figuren im Vordergrund: links die Frau, die einen Knaben an der Hand hält, und rechts die beiden Jünglingsfiguren, der stehende und namentlich der knieende, beide vom Rücken gesehen. Das Beiwerk (vor allem der Korb mit Tieren ganz im Vordergrund), die Architektur, die im Gesamtcharakter der im Bilde der Scuola ähnelt, sowie die Tiere links hinter Maria nehmen einen großen Raum ein. Im äußersten Hintergrunde sind links die Flucht nach Ägypten, rechts die Darstellung im Tempel in ganz kleinen Figuren wiedergegeben.

DIE DARSTELLUNG CHRISTI IM TEMPEL. VENEDIG, S. MARIA DEL CARMINE, AKADEMIE (ABB. 50), SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 158), S. MARCO.

Das Bild in S. Maria del Carmine ist als Werk des Meisters nicht völlig gesichert, darf indes doch mit großer Wahrscheinlichkeit als eines seiner frühesten Werke betrachtet werden. Nicht als erster hat Tintoretto – entgegen dem in der venezianischen Malerei allgemein üblichen Schema des Halbfigurenbildes – die „Darstellung im Tempel" in ganzen Figuren erzählt; schon Carpaccio (in seinem Bilde der Venezianer Akademie) und Marco Marziale (London, National Gallery) sind Tintoretto hierin vorangegangen. Namentlich mit letzterem Bilde zeigt die Darstellung in S. Maria del Carmine – im Schema der Gesamtanordnung – Verwandtschaft, doch macht sich eine ganz andere Freiheit der Bewegungen und ein großartiges, ein wenig an Tizian erinnerndes Pathos bemerkbar. Simeon nimmt das Christuskind mit ebensoviel Würde als Dringlichkeit in Empfang. Echt tintorettesk ist die Einführung einer Mutter mit ihrem Kinde, die sich unten links vor den Stufen des Altars niedergelassen hat. Die Szene geht bei Abenddämmerung vor sich, im Hintergrunde werden Fackelträger sichtbar.

Gegenüber inhaltlich verwandten Bildern der Scuola di S. Rocco macht sich in dem Bilde der Venezianer *Akademie* noch ein äußerlicher Zug bemerkbar, wenn auch die Mutterschaft Mariä sehr stark betont ist. Es fehlt diesem Bilde Tintorettos letzte Innerlichkeit. Man wird in manchem an die Berliner Verkündigung erinnert. Auffallend auch hier wieder die Gestalt der Mutter mit dem Kinde auf dem Arm an der untersten Stufe des Altars rechts. Etwas seltsam mutet das mit Statuen und Reliefs geschmückte Innere des Tempels an. Die Szene geht in der halbrund geschlossenen Apsis vor sich, eine zahlreiche Zuschauermenge blickt erstaunt und andächtig auf die oben am Altartisch sich abspielende Zeremonie.

In dem Bilde der *Scuola di S. Rocco* ist das Festliche sehr stark betont, die Typen sind sehr edel gebildet. Die Männer rechts im Hintergrund, augenscheinlich Bildnisse von

Mitgliedern der Scuola, nehmen gar keinen Anteil an der Szene. Ruskin hat dieser Darstellung auffallend viel Interesse entgegengebracht. Er meinte, das Bild zeige Tintorettos Erkenntnis von dem, was Veronese entzückte, die Würde, die in goldenen Stoffen und farbigen Gewändern liegen kann. „Unfraglich das höchste existierende Beispiel von der Erhabenheit, die in der Behandlung des Beiwerks von Gewandung und Dekoration zum Ausdruck kommen kann.“ In sehr wirksamer Weise hat der Meister das Vorhangmotiv verwendet: der Vorhang ist aufgezogen, wir blicken auf die feierliche Szene, die sich auf einer Art Podium abspielt. Der Hohepriester ist mit besonderer Würde umkleidet. Zwei Ministranten halten seinen Mantel. Maria schaut liebevoll auf das Jesusknäblein. Sehr bezeichnend ist es nun wieder, daß auch hier der Künstler der Gottesmutter drei weitere Mütter an die Seite stellt.
Das später entstandene Mosaik in *S. Marco* zeigt dieselbe Szene in einer viel altertümlicheren Fassung. Die Komposition ist fast symmetrisch, der Tisch steht parallel zum Bildrand, an der linken Seite Maria, an der rechten Simeon mit dem Kinde. An Beiwerk fehlt es fast völlig.

DIE FLUCHT NACH ÄGYPTEN. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 159).

Das Bild zeigt nicht die gleiche Einheitlichkeit wie etwa die Magdalena- und Maria-Ägyptiacadarstellungen im selben Raum, da es gewissermaßen in zwei Hälften zerfällt: links die Figuren, rechts die Landschaft. Dargestellt ist offenbar der Moment, bevor die Gottesmutter vom Esel steigt. Der Stab mit dem Reisevorrat, den Josef über der Schulter getragen, liegt schon am Boden. Joseph sucht den Esel zum Stillhalten zu bringen. Die Schönheit der Madonna hat von jeher die größte Bewunderung erregt, ebenso wie die prachtvolle Landschaft in ihrer eigentümlichen Mischung von heroischem und bukolischem Charakter.

DER BETHLEHEMITISCHE KINDERMORD. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 155—156).

Es ist eines der bewegtesten und dramatischsten Bilder, die Tintoretto geschaffen, und diese Leidenschaftlichkeit fällt an Ort und Stelle um so mehr auf, als das heroische Idyll der Flucht nach Ägypten, einen scharfen Kontrast bildend, daneben hängt. Phillipps spricht sehr richtig von dem „delirium of action“ unseres Bildes. Die Hauptszene geht in einem mit Steinplatten belegten Hof vor sich, rechts die Säulen eines Tempels oder Palastes, links eine breite Freitreppe, deren Anfang im Mittelgrunde liegt und die nach dem Beschauer zu ansteigt, in einer Plattform endet und mauerartig nach dem Vordergrunde hin abschließt. Im vordersten Feld des Hintergrundes links ein hohes Tor und ein runder Turm, wie die hochaufgeführten Mauern hinter der Treppe wohl zur Stadtbefestigung gehörend; es folgt weiter im Hintergrunde der hochgefüllte, breite Stadtgraben,

am jenseitigen Ufer ein ruinenhafter (oder unvollendeter) offener Bau mit hohen Bögen. Der Künstler hat hier nicht einen Wirklichkeitsausschnitt geben wollen, sondern sich die Versatzstücke, die Kulissen so gebaut, wie er es für am besten hielt, und erreicht doch den Eindruck größter künstlerischer Wahrheit und Anschaulichkeit. Aber das Unnaturalistische, diese Kombination der verschiedenen Architekturteile der Bühne trägt andererseits dazu bei, den märchenhaften Charakter des Ganzen zu gewinnen und zu verstärken.

Das Gräßliche des Vorganges tritt stark zurück. Fast mehr noch als das Morden schildert der Meister die wahnsinnige Panik, das blinde Sichrettenwollen, das Auseinanderstieben, die rasende Flucht; dadurch wird die Zahl derjenigen, die zugrunde gehen, natürlich nur noch größer: Frauen fallen rücklings in Schwerter, werden totgetreten, erdrückt, stürzen, sich überschlagend, von der hohen Treppe. Einigen gelingt es indes, über den Graben zu entkommen. Eine Frau steht, glücklich am jenseitigen Ufer angelangt, bis zu den Hüften im Wasser, eine andere am Ufer nimmt ihr das Kind ab. Die Kinder sind durchweg sehr groß gebildet, scheinen alle reichlich mehr als ein Jahr alt. Die wundervollen Gruppen, die der Künstler erfindet, tragen in ihrer Formschönheit das Ihrige dazu bei, das Furchtbare des Vorganges zu mildern. Die Gruppen ganz im Vordergrunde wie im Mittelgrunde des Hofes sind in Schatten gelegt, die dunklen Streifen am Boden wirken schonend und düster zugleich. Die Frau, die ihr Kind an der Treppenmauer herniederläßt, erinnert an Figuren aus Michelangelos Karton der badenden Soldaten und aus Raffaels Borgobrand. Sehr tief empfunden ist die erschütternde Gruppe der Mutter, die im Hof an der Treppe sitzt und in erstarrter Stummheit ihren toten Liebling betrachtet, ein ergreifendes Andante zwischen dem Presto furioso des Vorder- und Hintergrundes.

DIE TAUFE CHRISTI. LONDON, KUNSTHANDEL (ABB. 89). MADRID, PRADO. MURANO, S. PIETRO MARTIRE. VENEDIG, S. SILVESTRO, S. MARCO, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 123).

Die zu erwähnenden Darstellungen der Taufe Christi gehören ausnahmslos der reifen Zeit des Meisters an. Wohl das früheste dieser Werke befindet sich im Londoner Kunsthandel. Ein Breitbild: Christus steht mit den Füßen im Wasser des Jordan, demutsvoll den Kopf senkend; rechts an dem abschüssigen Uferrand, den ein Wasser in Kaskaden hinabströmt, Johannes, eine graziöse Kurve bildend, mit der ausgestreckten Rechten die Schale über Christi Haupt entleerend, den linken Ellbogen stützt er auf die Statue eines Flußgottes. Am anderen Ufer des Jordan zwei Engel mit dem Mantel Christi. Über dem Haupte des Heilandes die Taube in einer machtvollen Gloriole mit Cherubim. Oben ist das Bild offenbar beschnitten. Eine Darstellung, die sich im wesentlichen noch an das überkommene ikonographische Schema anlehnt (vgl. die Bilder von Cima da Conegliano in S. Giovanni in Bragora und von Giovanni Bellini in S. Corona zu Vicenza), das erst im Bilde der Scuola di S. Rocco durchbrochen wird.

Eine Schulwiederholung des Londoner Bildes, in Hochformat, ohne die beiden Engelfiguren, befindet sich im *Prado.*

Ebenfalls ein Hochbild, jedoch in sehr viel reicherer Ausgestaltung, mit zahlreichen Engeln, die sich auch im Wasser des Jordan um Christus scharen; oben Gottvater, von Engeln getragen, die große Komposition von *S. Pietro Martire* in *Murano.* Hier ist die Empfindung eine gröbere: Johannes faßt die Schale mit beiden Händen.

Eine besonders schöne, etwas später entstandene Variante des Londoner Bildes befindet sich in *S. Silvestro* in Venedig. Die Grazie der Figur des Johannes ist hier zu einem kaum mehr überbietbaren Grade gesteigert; zugleich aber verbindet sich mit dieser Grazia eine unvergleichlich zarte Innerlichkeit. Eine solch stille Ergriffenheit und Religiosität des Empfindens hat der Meister kaum wieder in solchem Grade gegeben. (Das Bild wurde später oben und an den Seiten erweitert.)

Das Mosaik in *S. Marco* (das später als das Bild der Scuola di S. Rocco entstanden ist, diesem auch einige Motive entlehnt, im Ganzen aber dem Schema der früheren Darstellungen folgt) zeigt den Rücken des Heilandes, der die Arme nicht wie in S. Silvestro gesenkt hält, sondern betend die Hände aneinanderlegt, übermäßig stark gebeugt; die Taube, die Schale des Täufers und der Kopf Christi befinden sich genau in der Mittelachse des Bildes. Links und rechts im Vordergrunde erblickt man zwei Zuschauer gelagert.

Das Bild der *Scuola di S. Rocco* gehört ikonographisch betrachtet zu den interessantesten, in der geistigen Vertiefung zu den großartigsten Darstellungen dieses Themas in der gesamten christlichen Kunst. Ruskin hat die Schönheit und Bedeutung dieses Bildes gar nicht geahnt, er weist nur auf den Reflex des Himmels im Wasser hin.

Dem Hauptmotiv: daß der Vorgang sich hier unter Beteiligung einer großen Volksmenge abspielt, hat Tintoretto in eindringlichster Formulierung einen außerordentlich tiefen Sinn verliehen. Der Parallelismus, vor allem zwischen Christus, dem Mann bei der Bergkulisse und dem sich Entkleidenden im Vordergrund ist nicht etwas Äußerliches. Daß diese Figuren die Bewegung Christi mitmachen, wiederholen, ist durchaus innerlich gedacht, soll uns die ergebungsvolle Einigkeit veranschaulichen.

Christus kniet in dem seichten Wasser; wiederholt ist schon von anderen darauf aufmerksam gemacht worden, wie sehr sein Rücken betont erscheint, – als ob der Künstler uns schon hier zu einer Gedankenassoziation mit der Kreuzigung habe veranlassen wollen; der in tiefes Dunkel getauchte Kopf – das Haupt so vieler Leiden. Diese „Taufe“ ist wirklich, um mit Barclay zu reden, eine Versinnbildlichung der Vorbereitung für das Dienen, für ein Leben voll Ergebung, voll Hingabe. Vorn zwei ruhig gelagerte Zuschauer; so natürlich an und für sich, so sehr im Rahmen des Ganzen sie erscheinen, so sind sie doch Mitträger der Unwirklichkeit der hier hingezauberten märchenhaften Vision, ebenso wie die Menge im Hintergrund, die neue Welt, die später die Taufe empfangen wird, wie die Lieblingsgestalt des Malers im Vordergrund, die ihr Kind stillende Mutter: „die

Natur geht ihren Gang, indem der Erlöser den Beruf ihrer Erlösung auf sich nimmt" (Derschau). Ganz rechts das Porträt des Mitgliedes der Rochusbruderschaft, der das Bild gestiftet hat. Der Himmel: es ist ein gewaltiges Schauspiel, wie der Künstler aus dem Drang zum Kosmischen, aus dem Wunsch heraus, die Szene in jeder Hinsicht so gewaltig als möglich erscheinen zu lassen, Wolkenzüge türmt, zwischen denen himmlisches Licht, von der hl. Taube ausstrahlend, sich Bahn bricht und überirdisch, geisterhaft die Szene erleuchtet.

DIE VERSUCHUNG CHRISTI. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 124).

Dieses Bild ist von jeher als besonders bedeutungsvoll empfunden und die Originalität der Auffassung stets betont worden. Am begeistertsten hat sich Thode ausgesprochen. Seine Betrachtung ist von Übertreibungen nicht frei. Gehen wir hier von Thodes Darstellung aus. „Aus der Tiefe strebt zu dem Einsamen, der auf einem Felsabhang unter einer Baumhütte sitzt, eine gewaltige beflügelte Frauengestalt aufwärts, Figuren des pergamenischen Frieses vergleichbar. Strahlenden Auges emporblickend, erhebt sie triumphierend die Steine, daß Christus sie in Brot verwandle. Sanft von Mitleid bewegt schaut er auf sie hinab.– So hat Tintoretto den Versucher gesehen! Nicht ein gespenstisches Unwesen, nein, die Natur selbst ... läßt er jauchzend in der Fülle all ihrer Sinnlichkeit und Schönheit, siegesbewußt in goldenem Lichte, den Verirrten suchen, der sie verneint. Die Liebesgewalt ... entsteigt, der Erde verbunden, der Erde Schoße und verheißt ihrem Geschöpfe alle Wonnen des Daseins. Aber dem Begehren begegnet aus der Höhe der Blick der Erkenntnis, an welchem alle Macht der Natur sich bricht: das Geschöpf ist zum Überwinder, zur Gottheit geworden. – Das Urwissen arischer Weltanschauung ... Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung – es hat, wie in Richard Wagners Gestalten von Kundry und Parsifal den dichterisch-dramatischen, so hier den unbegreiflich vollkommenen bildnerischen Ausdruck gewonnen."

Die Gestalt des Versuchers, wie sie Tintoretto hier gibt, ist gewiß aufsehenerregend, aber so wundervoll die Gestalt erfunden, so strömt sie doch keine kundryhafte Sinnlichkeit aus. Ein englischer Kritiker (E. Benson) spricht nicht mit Unrecht von den glänzenden schmalen Schlangenaugen des Versuchers. Sein Gesicht wird voll vom Licht getroffen, während das Christi fast ganz in Dunkel gehüllt bleibt, nur stellenweise vom Licht gestreift wird. Ohne Zweifel ist die Erfindung dieses Typus Luzifers als Versucher ebenso originell wie großartig, und man kann Benson verstehen, der diesen Typus dem Zeus des Phidias und dem Moses des Michelangelo an die Seite setzt. Christus wird hier nicht eigentlich zum Überwinder, sondern erscheint von vornherein, wie selten sonst, als göttlicher Herrscher; die Baumhütte wird zum Baldachin seines Thrones, auf dem er, dem Versucher unerreichbar, mild und gnädig auch gegen den Bösen, das Schlechte abwehrt. Ruskin meint, das Bild verdanke einen großen Teil seiner Wirkung dem Glanz der

Juwelen des Versuchers und den schönen Farben seiner Flügel. „Die Malerei der Steine im Vordergrund habe ich immer für die beste Felsenzeichnung vor Turner gehalten und für das erstaunlichste Beispiel von Tintorettos Anschauungskraft, das irgendeines seiner Bilder liefert."

DIE BERUFUNG PETRI. MÜNCHEN, PRIVATBESITZ (Abb. 1).

Die Gebärde des Petrus zeigt die größte Dringlichkeit und Hingabe, fast Ekstase; Christus selbst erscheint trotz seines lebhaften Kontrapostes und fast tänzelnden Schritts durch die Milde des Ausdrucks ruhig daneben. Von unbeschreiblicher Güte ist die Art, wie er mit der Rechten die Hand des Jüngers aufgenommen hat. Im Mittelgrund wird ein mit drei Männern (den Söhnen des Zebedäus und ihrem Vater?) besetzter Kahn sichtbar. Die abendliche Seelandschaft in ihrer Romantik erinnert noch ein wenig an Schöpfungen aus dem Schulkreise des Giovanni Bellini.

DIE HOCHZEIT ZU KANA. VENEDIG, S. MARIA DELLA SALUTE (ABB. 61), S. MARCO.

Es herrscht nicht der strahlende Glanz, der üppige Prunk, wie wir ihn bei der Darstellung dieses Themas von Veronese gewohnt sind, doch ist eine Wohligkeit, eine fast behaglich zu nennende Stimmung über das Ganze gebreitet. Das rauschend Festliche, eine laute Heiterkeit wiederzugeben, ist nie Tintorettos Sache gewesen, man spürt auch hier die Zurückhaltung des Künstlers, die zarte Dämpfung. Das Mahl selbst ist die Hauptsache, aber es kommt zu keiner aus vielen amüsanten Motiven zusammengesetzten, sich in interessante Details verlierenden großen Genreszene. Tintoretto brauchte nicht wie Paolo Veronese bei seinem „Gastmahl im Haus des Levi" zu befürchten, daß ihm die Inquisition bei Figuren und kleinen Sonderszenen, die Veronese nur aus Freude an der Fülle der Erscheinung und aus malerischem Entzücken herausgeschaffen, häretische Gedanken ungerechterweise zum Vorwurf machen konnte. – Das Ganze ist überaus einheitlich gedacht und gestaltet. Ein großer Saal, der sich nach rückwärts in drei Arkaden öffnet. Von diesem rückwärtigen Teil, wo türkische Musikanten – um das morgenländische Kolorit wenigstens etwas zu wahren – der Gesellschaft aufspielen und Krüge und Speisen herbeigeschleppt werden, führen einige Stufen in den Saal hinunter. Von der kassettierten Decke hängen Kränze herab, an denen große Wimpel flattern.
Christus sitzt zu Häupten des Tischs, eine Gestalt von geringer Größe, die aber dennoch deutlich hervortritt, zu seiner Linken Maria. Daneben die Braut und als einzige männliche Figur auf dieser Seite der Bräutigam. Im übrigen sitzen Männer und Frauen getrennt, links die Männer, rechts die Frauen. Nicht ganz mit Unrecht bezeichnet Ruskin den vierten weiblichen Kopf (von Maria aus) als den schönsten, der neben dem der Maria auf der „Flucht" in den Werken des Meisters zu finden sei. Ungemein rassig ist dieser Kopf ohne Zweifel. Wirt und Schaffnerinnen walten wie die Diener und Dienerinnen geschäftig

ihres Amtes. Das Wunder, das den Ausgangspunkt und das eigentliche Thema des Bildes darstellt, wird in den mit den Krügen hantierenden Dienern und Frauen nur ganz leise angedeutet. Nach altvenezianischer Art ist der dem Bilde zugrunde liegende Vorgang mehr verschleiert als klar hervorgehoben. Alles erscheint selbstverständlich, das Wunder löst keinerlei Bewegung und Erregung bei den Teilnehmern des Mahles aus. Es fehlt natürlich nicht der Hund, der unter dem Tisch liegend an einem Knochen nagt.
Nur wenige Jahre später scheint der Meister den Karton für das Mosaik in *S. Marco* (in der Leibung des Bogens zwischen Vierung und linkem Querschiff) gezeichnet zu haben. Es ist interessant, wie sich auch hier, im Mosaik, das Hauptmotiv des Bildes von S. Maria della Salute, der in starker Verkürzung gesehene Tisch, erhalten hat. Christus sitzt ganz links im Vordergrund (als Gegenfigur auf der anderen Seite der Speisemeister), rechts neben Christus kniet ein Lautenspieler, vom Rücken gesehen. Der Heiland streckt die rechte Hand aus und richtet an die links neben ihm sitzende Frau das Wort; alle übrigen Figuren scheinen fast teilnahmlos.

CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN. FLORENZ, UFFIZIEN (ABB. 43).

In einer ganz ungewöhnlichen Weise ist hier der Vorgang – gewissermaßen in Abbreviatur – nur durch die beiden Gestalten Christi (links) und der Samariterin mit dem Eimer (rechts) in Halbfigur auf den Rückseiten von Orgelflügeln dargestellt. Eine reichere Fassung derselben Szene, in Landschaft (im Kunsthandel), darf vielleicht ebenfalls als ein Werk Tintorettos, dessen frühester Zeit es angehören müßte, gelten. (Waagen erwähnt eine Darstellung dieses Gegenstandes beim Herzog von Devonshire[14].)

DIE KRANKENHEILUNG AM TEICHE BETHESDA. VENEDIG, KIRCHE (ABB. 53) UND SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 127).

Die frühere Darstellung in der Kirche S. Rocco zeigt ein sich Drängen aller Kranken in einer niederen Halle um Christus. Es hat den Anschein, daß Scharen schon gegangen und Scharen noch immer neu hinzuströmen. Reich und arm, alt und jung erwartet und erhält Hilfe. Christus, kaum mit einem schwachen Nimbus ausgezeichnet, ist doch sofort als Mittelpunkt des Ganzen erkennbar. Eben noch sprach er zu dem Gichtbrüchigen: „Stehe auf, nimm dein Bett und gehe hin!“, schon schleppt es der wunderbar Genesene gleich einem Hünen von Lastträger mit dankerfülltem Blick gen Himmel von dannen. Nun richtet Christus mit höchster Eindringlichkeit und doch voll Milde an eine Frau das Wort und ein neues Wunder vollzieht sich. Sehr eindrucksvoll ist das Flehentliche, das Harren auf Erlösung von den Leiden in verschiedenen Figuren der rechten Bildhälfte ausgedrückt, ein geheilter Alter ganz links vorn sitzend legt dankerfüllt die Hand auf die Brust.

In dem späteren Bilde erscheint die Dringlichkeit in der Geste, in der Haltung Christi bis aufs äußerste gesteigert. Aber Christus steht nicht so sehr – äußerlich betrachtet – im Mittelpunkt des Ganzen: die leidende Menschheit ist das eigentliche Thema des Bildes. Tintoretto hat kranke, Heilung suchende Menschen geschildert. Aber er betont nicht, wie das vielfach nordische Maler getan haben, das, was den Beschauer abschreckt, er gibt nicht die Abscheu und Ekel erregenden äußeren Merkmale der Krankheit wieder, sondern schildert in einer leicht sinnlichen und zugleich ein wenig prachtliebenden Weise eine Szene antiken Badelebens. Auskleide- und Ruhekabinen, ein großes Bett, darin eine kranke Dame mit entblößten Brüsten von ihrer Dienerin gestützt wird, ein ärmlicheres Lager mit einem Kranken, es fehlt nicht die Mutter, die dem Kind die Brust reicht, im Hintergrunde trägt ein Mann einen Kranken auf dem Rücken zu dem heilbringenden Teich. Der Badehof ist mit einem Laubdach gedeckt. Draußen warten die Jünger ihres Herrn. Daß bei fast allen Kranken gerade das Bein der leidende Teil ist, darf wohl als eine Anspielung auf die Beinwunde des hl. Rochus aufgefaßt werden. Wie in dem früheren Bilde ist auch hier die Heilung des Gichtbrüchigen schon vollzogen, der ganz im Vordergrund sein Bett wegschleppt. Nun zeigt eine Mutter dem Heilande ihre kranke Tochter. Sie hat den Rock des auf ihrem Schoß liegenden, wundervoll gewachsenen Mädchens, das eine schamhafte Abwehrbewegung macht, leicht gehoben, es wird der linke Beinstumpf des sonst so herrlichen Geschöpfes sichtbar. Gerade hat die Mutter den Krankheitsbericht beendet und hängt nun mit Angst und höchster Spannung an den Lippen Christi, ein ähnliches Wunder erflehend wie das, das er soeben an dem Manne vollzogen, der achtunddreißig Jahre krank vergebens am Brunnen Heilung gesucht hatte. Es zeigt sich hier wieder, wie schon Derschau sehr treffend bemerkt, daß es Tintoretto gar nicht auf die Darstellung des Wunders als solchen ankommt, sondern auf die Glauben schaffende Kraft, die im Wunder liegt.

DIE WUNDERBARE VERMEHRUNG DER BROTE UND FISCHE. NEW YORK, METROPOLITAN-MUSEUM (ABB. 14). VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 126).

Tintorettos Darstellung dieses Wunders der Speisung der 5000 kann nur Joh. 6, 1–14 zugrunde gelegen haben, da in den anderen Evangelien die Person des Knaben, der die Brote in Empfang nimmt und verteilt, nicht erwähnt wird. Das Frühwerk in New York hält sich exakter an die Schrift, als das viel spätere Venezianer Bild, jedoch nicht mit solcher Treue, wie dies Murillo später in seinem berühmten Sevillaner Bilde getan hat. Die biblischen zwei Fische, die in dem New Yorker Bild sichtbar werden, sind auf dem Venezianer nicht mehr zu finden. Reicht in dem Frühwerk Christus eines der fünf Brote, die der Knabe hält, dem Apostel Philippus, so kann man bei dem Venezianer Bild im ersten Augenblick fast im Zweifel sein, welche von den beiden Gestalten überhaupt den Heiland darstellen soll. Der eine hält ein Brot in der Hand, der andere gibt dem Knaben Weisung über die Verteilung der Brote. Ob, wie Derschau meint, der Mann links im

Vordergrunde der sitzenden Frau von der Wundergabe schon spendet, wird nicht völlig klar. Pittoni läßt in seinem über ein Jahrhundert später entstandenen Bilde der Venezianer Akademie die Verteilung durch die Jünger geschehen. Außer allem Zweifel steht, daß Tintoretto in beiden Bildern das aktive Moment des Darreichens, des Austeilens der Spende betont und nicht wie Murillo das des Gebetes, daß sich die Brote vermehren mögen. Natürlich kann von einer Wirkung des Wunders noch keine Rede sein, da ja erst der Anfang der Begebenheit geschildert ist. Aber es besteht doch ein großer Unterschied zwischen dem New Yorker und Venezianer Bild. In dem früheren Werk fehlt jede Dringlichkeit, alles ist auf dekorative Schönheit, auf äußerlichen Reichtum der Erscheinung abgestellt. Das Ganze besitzt etwas Spielerisches. Eine locker verteilte Menge, schöne, äußerst reich gekleidete Frauen, fast durchweg Mütter mit ihren Kindern, denen Greise, apostelartige Gestalten, Gesellschaft leisten. Ein Kind spielt vorne mit einem Hündchen, die meisten sind wie zu einem behaglichen Picknick gelagert. Ganz im Hintergrund ein Spalier von Zuschauern, die große Volksmenge, ganz ähnlich behandelt wie auf dem „Wunder Mosis am Felsenquell" (in Frankfurt a. M.). Das Venezianer Bild dagegen betont zunächst sehr stark, wie so viele Darstellungen der Scuola, den Gegensatz von Oben und Unten: die Errettung, das Wunder, kommt von oben. In der wundervoll erfundenen, im Halbdunkel am Hügelrand kauernden Gestalt, die ihre Hände zur Hauptgruppe erhebt, ist die Erwartung auf die Spende, die Sehnsucht nach Erlösung sehr fein ausgedrückt. Daß die Gestalten der Mütter auch in diesem Bilde nicht fehlen, versteht sich von selbst, doch hat der Künstler sie nicht in dem Maße betont wie sonst, sondern mischt Männer (unter denen keine Greise zu sehen sind) und Frauen durcheinander. Die auch hier wieder geübte Kunst, mit wenig Menschen eine große Volksmenge darzustellen, hat Ruskin nicht ganz verstanden, wie ihm auch die unnaturalistische Auffassung nicht recht behagen wollte. Er meint, die Szene sei sehr mangelhaft aufgefaßt und die 21 Figuren im ganzen stellten nur schlecht eine Anzahl von 5000 dar. Noch weniger sei das Erstaunen über das Wunder durch die völlige Ruhe und Beschaulichkeit der im Vordergrund lehnenden Figuren ausgedrückt, die nicht einmal überrascht aussähen. Es wurde schon oben ausgeführt, daß die Menge noch gar nicht über das Wunder erstaunt sein kann. Aber auch wenn das Wunder schon in Erscheinung getreten wäre, würde der Künstler nicht das Erstaunen in allen Zügen ausgedrückt haben. Höchst fraglich scheint auch, ob, wie Derschau annimmt, sich das Wunder schon an der rückwärtigen Gruppe vollzogen und die neugekräftigten Mütter die frische Kraft ihren Kindern nun mitteilen können. – Besonders hingewiesen sei auf die Figur im Vordergrunde ganz rechts, in der wir offenbar das Bildnis des Mitgliedes der Bruderschaft erblicken dürfen, der dieses Gemälde gestiftet hat.

DIE EHEBRECHERIN VOR CHRISTUS. AMSTERDAM, SAMMLUNG VOM RATH (ABB. 16). MAILAND, PALAZZO ARCIVESCOVILE. VENEDIG, AKADEMIE. MANNHEIM, SAMMLUNG LANZ (ABB. 23). ROM, GALLERIA CORSINI. DRESDEN, GALERIE.

Die zahlreichen Darstellungen der „Ehebrecherin" gehören ausnahmslos der früheren Zeit des Meisters an. In den Bildern der Sammlung vom Rath in Amsterdam und im erzbischöflichen Palast in Mailand folgt der Künstler, ähnlich wie in der „Königin von Saba" in Bologna oder dem „Ecce homo" im Pariser Kunsthandel, der Art des kleinfigurigen Historien- und Zeremonienbildes, wie es am Ende des Quattrocento Gentile Bellini und Carpaccio ausgebildet hatten, während das Halbfigurenbild in der Akademie von Venedig und das figurenreiche Gemälde in der Sammlung Lanz an die bekannten Adulteradarstellungen Rocco Marconis anknüpfen. Das lebhaft bewegte Bild der Corsinigalerie in *Rom*, das in seiner flüchtigen Art an Schiavone erinnert, nimmt eine Mittelstellung ein; dargestellt ist hier das allmähliche Zurückweichen der Pharisäer, „... ging eines nach dem anderen hinaus" (die Schrift auf dem Fußboden in der italienischen Malerei sehr selten). Das Gemälde in *Dresden*, wohl das am frühesten entstandene, nimmt eine Mittelstellung ein, bei aller Äußerlichkeit der Erzählung zeigt das Bild eine interessante Fassung dadurch, daß rechts eine Krankenheilung sich vorbereitet. Dieses Motiv hat der Künstler im Mailänder Gemälde weitergebildet und modifiziert.
Ungemein edel ist die figurenreiche Darstellung in der Sammlung Lanz in *Mannheim*. Christus erhöht sitzend, die anderen stehend nur als Kniestücke gegeben. Es ist wohl der Moment dargestellt, da die Pharisäer die Anklage vorgebracht haben und Christus zu sprechen anfängt, die Erregung der Menge aber ungemindert bleibt. Der ergraute Hauptmann im Harnisch, vor allem aber die voll edler Scham das Haupt senkende, in schimmerndes Weiß gekleidete Frau (welch ein Abstand von der posierenden, häßlichen Figur des Dresdener Bildes!) wirken wie eine Verklärung Tizianischer und Bonifaziesker Gestalten.

CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA. MÜNCHEN, ÄLTERE PINAKOTHEK (ABB. 101—103).

Der in diesem Bilde dargestellte Moment ist nicht der gleiche, wie ihn Pieter Aertsen (Brüssel, Museum) und Jan Vermeer van Delft (Sammlung Coats in Skalmorlie Castle) gegeben haben, wo Martha die Augen gesenkt hält und Christus die Worte spricht: „Eines ist not. Maria hat das beste Teil erwählt, das soll nicht von ihr genommen werden." Der frühere Moment ist dargestellt: wie Maria Christi Rede zuhört und Martha gerade herantritt und ihre Schwester zur Beteiligung an der Arbeit auffordert, um sich dann dem Heilande zuzuwenden mit den Worten: „Herr, fragst du nichts danach, daß mich meine Schwester läßt allein dienen" (Luk. 10, 40). Der Titel, unter dem das Bild traditionell, auch in den älteren Katalogen der Pinakothek angeführt wird, „Maria hat das beste Teil erwählt", ist also unrichtig. Eigentümlich und interessant in der Silhouettenwirkung

erscheint das Spiel der Hände Christi. Links am Tische sitzt der Hausherr Lazarus, mit verschränkten Armen den Vorgang verfolgend. Auffallenderweise sind auch die Jünger in die Szene mit einbezogen: ganz im Hintergrunde, vor der Tür im Freien werden sie in lebhafter Unterhaltung begriffen sichtbar.

DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS. LEIPZIG, MUSEUM (ABB. 11). LONDON, SAMMLUNG FARRER (ABB. 12) UND SAMMLUNG CAPT. HOLFORD (ABB. 13). LÜBECK, MUSEUM (ABB. 97). VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 125).

In nicht weniger als fünf Gemälden schildert Tintoretto uns dieses Wunder Christi in immer neuer Form und offenbart dabei so deutlich wie selten sonst, wie sehr ihm von Bild zu Bild an einer immer mehr gesteigerten Durchgeistigung des Themas gelegen war. Das Leipziger Breitbild, ein vermutlich noch vor dem Markuswunder entstandenes Frühwerk, wirkt äußerlich glänzend: ein großes Personenaufgebot, viel theatralische Pose. Wohl ist alles auf die Begegnung des Blickes Christi und Lazari abgestellt, doch erscheint der Heiland ein wenig in der Pose eines Schauspielers und Deklamators. Ein Mann steht im Grabe, den Körper Lazari haltend, am vorderen Ende des Sarkophages schickt ein anderer sich an, gleichfalls in den Sarkophag zu steigen, um mitzuhelfen, den vom Tode Erweckten herauszutragen. Die kniende Schwester ist wohl sehr schön in der Haltung, aber nicht wirklich tief empfunden. Links vom Sarkophag die bekannte Figur des Mannes, der sich die Nase zuhält.

Das Bild der Sammlung *Holford* zeigt große Verwandtschaft mit dem Leipziger, nur ist es weniger umfangreich und alles spielerischer, artifizieller gestaltet. Christus schaut zu Lazarus nieder, der aus dem Sarkophag gehoben wird und langsam zum Leben erwachend die Blicke im Gegensatz zu den meisten anderen Darstellungen nicht Christus zuwendet. Die eine der Schwestern, Maria, mit ausgebreiteten Armen kniend, erinnert bereits ein wenig an die Gestalt des späteren Lübecker Bildes, die andere, ungläubig, sitzt den Heiland anblickend am Boden. Seltsam die Figur des unterhalb Lazari am Sarkophag kauernden nackten Jünglings. (Diese Gestalt hat wohl dazu geführt, das Bild auch als „Krankenheilung am Teich Bethesda“ zu bezeichnen.) – Die Darstellung in der Sammlung *Farrer*, offenbar ein Frühwerk, ist die liebenswürdigste von allen: Christus sehr gütig, Lazarus erwacht langsam zum Leben, Maria ganz glücklicher Glaube, die andere Schwester etwas konventionell die Hände über der Brust kreuzend. Die fünf Begleitfiguren erinnern ein wenig an Gestalten des Markuswunders der Venezianer Akademie.

Die Lübecker Darstellung ist im Gegensatz zu den drei besprochenen Werken ein Hochbild. Das 1576 datierte Bild besitzt im Gegensatz zu den früheren Werken etwas eigentümlich Artifizielles. Manche Einzelheiten gemahnen ganz wenig an die früher entstandene „Auffindung des hl. Markus“ in der Brera, doch ist hier alles viel diskreter und zurückhaltender geworden. – Das Wundersame, das Wirken geheimnisvoller göttlicher Kräfte wird ganz besonders betont. Der Sarkophag ist als Freigrab an Bergeshang ge-

dacht. Vier Männer heben den zum Leben Erwachenden heraus, der auf das Wort und unter dem Blick Christi zu neuem Leben erwacht. Die geistige Begegnung dieser beiden Figuren erscheint außerordentlich fein und gegenüber dem Leipziger Bild von viel größerer Innerlichkeit. Christus holt den Toten nicht aus der Erde heraus: aus einem andern Reich zwingt er ihn wieder zur Erde nieder. Die Volksmenge ist ungleich diskreter als früher behandelt. Vorn springt das bei Tintoretto so beliebte Hündchen, und über der ganzen lichten Szene mit der schönen Berglandschaft geht im Hintergrunde die Sonne auf, deren Strahlen mächtig, lebenspendend emporsteigen mit gleich geheimnisvoller Kraft, wie sie der erhobene Arm des Heilandes zu enthalten scheint.
Die Darstellung in *S. Rocco* ist von allen die verklärteste. Christus steht nicht mehr im Mittelpunkt des Ganzen, alles ist eigentümlich verdämmert, und die geheimnisvolle Kraft des göttlichen Wortes wirkt um so magischer. Ganz rechts vorn sitzt der Heiland und spricht in voller Gelassenheit das Wort: „Löset ihn auf und lasset ihn gehen." Erst halb scheint der auf dem Sarkophagrand sitzende Lazarus zum Leben erwacht. Bei aller Verschleierung liegt eine atemlose Spannung über dem Ganzen, langsam vollzieht sich das Wunder, das die beiden Schwestern links mit tiefster Andacht (die eine hat ganz im Dunkel kniend die Hände gefaltet) und mit ehrfurchtsvollem Staunen erfüllt. Die leeren Stellen, die Zäsuren zwischen Christus und Lazarus einerseits und den Schwestern andererseits betonen noch besonders diese verhaltene Spannung. Nicht eine wirkungsvolle Darstellung des Vorganges der Auferweckung Lazari ist der eigentliche Zweck dieses Bildes, sondern die Gewinnung zum Glauben, zur Überzeugung der Auferstehungskraft. Schon Derschau zieht hier die Worte aus dem Johannesevangelium heran: „Ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an mich glaubt, der wird leben, ob er gleich stürbe, und wer da lebet und glaubet an mich, der wird nimmermehr sterben." Es ist kein Zufall, daß Christi Stirn so stark beleuchtet erscheint, von seinem Gesicht geht der Lebensfunke aus, der das Wunder wirkt. Die Volksmenge ist hier noch diskreter behandelt als auf den anderen Darstellungen, es fehlt die Bettlerfigur im Vordergrund, nur hinter dem Grabhügel werden einige Greise und ein Jüngling sichtbar, der sich in frommer Neugier der Lazarusgruppe nähert. Ein Feigenbaum ragt auf dem Hügel auf und gibt mit seinen Zweigen und Blättern ein sehr wirkungsvolles Hintergrundornament.

DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES. VENEDIG, AKADEMIE (ABB. 95).

Die Geschichte vom verlorenen Sohn hat der Meister in einem farbig ungemein reizvollen, im Ausdruck sehr zurückhaltenden Bilde an der Decke der Retrostanzo dei Capi del Consiglio dei Dieci im Dogenpalast (jetzt in der Akademie) erzählt, in dem die Nebenfigur der Dienerin links unten, die eine Schüssel trägt, einen ungewöhlich großen Raum einnimmt. Rechts, auf einer um einige Stufen erhöhten Terrasse erblicken wir die Begegnung von Vater und Sohn. Ganz links oben findet ein Gelage statt. Wie gehalten,

verschleiert ist hier der Ausdruck, wie wird die Aufmerksamkeit durch die Nebenfiguren abgelenkt; man vergleiche dagegen Rembrandts Bild der Eremitage, um den ganzen Unterschied der nordischen von der italienisch-dekorativen Auffassung zu erkennen, und doch ist die Gruppe von Vater und Sohn auch in Tintorettos Bild keineswegs ausdruckslos, nur bringt eben die Gesamtgestaltung des Bildes von dem Hauptvorgang ablenkende Momente. Wir haben schon in der Einleitung des Buches auf diese so wesentliche Eigenschaft der Darstellungsweise Tintorettos hingewiesen.

DIE TRANSFIGURATION. BRESCIA, S. AFRA. VENEDIG, S. MARCO.

Die auf Tintoretto zurückgehenden Darstellungen der Transfiguration zeigen viel weniger als andere Bilder ein grundsätzliches Abweichen von der ikonographischen Überlieferung. Das (ungewöhnlich umfangreiche) Hochaltarbild in S. Afra in Brescia bietet nur darin eine Besonderheit, daß der aufschwebende Christus von drei Engeln getragen und die unten in höchster Erregung auf dem Boden befindlichen Evangelisten von ihren Symbolen begleitet sind. Eng zusammengedrängt, in Querformat, ist die Transfiguration, im wesentlichen dem Schema der Darstellung Tizians in S. Salvatore entsprechend, im Scheitel der Wölbung des Eingangsbogens zum Chor in *S. Marco* in Venedig dargestellt. Freilich besteht auch Tizian gegenüber, trotz aller Ähnlichkeit des allgemeinen Schemas, dennoch ein Unterschied: Christus zeigt nicht nur in den Gewandmassen eine viel leidenschaftlichere Bewegung, sondern ist auch nicht unmerklich aus der Mittelachse verschoben.

DIE FUSSWASCHUNG. SAMMLUNG LORD FARENHAM, IRLAND (ABB. 6). EL ESCORIAL, KAPITELSÄLE (ABB. 7–8). LONDON, NATIONAL-GALERIE. VENEDIG. S. MOISÉ, S. STEFANO.

Es ist eigentümlich, daß die „Fußwaschung“ mit ihrem von Haus aus leicht genremäßigen Inhalt und der Möglichkeit, eine sehr naturalistische Szene zu schildern, in der Malerei des Barock nicht häufiger dargestellt worden ist. Allein es war wohl selten einem Künstler die Gabe verliehen, die Heiligkeit und Erhabenheit der Szene in solchem Maße zu wahren, wie wir es bei Tintoretto finden, und eine allzu triviale und naturalistische Behandlungsweise mußte natürlich ein solches Gemälde als Kirchenbild unmöglich machen. Der Künstler hat in seinen beiden frühen Bildern gewiß ein Hauptaugenmerk auf das Moment des Sichentkleidens der Apostel gerichtet. Aber dieser realistische Zug ist von ihm nicht in platt naturalistischer Weise ausgenutzt worden. Wie der eine Jünger am Boden kniend dem anderen am Boden Sitzenden die Beinkleider auszieht, das zeigt eine merkwürdige Steigerung des trivialen Motivs ins Heroische, und ebenso besitzt die Art, wie der Greis ganz im Vordergrund seine Sandalen löst, eine solch formale Schönheit, daß man an klassische Dinge erinnert wird. Dazu kommt, daß die Apostel in eigentümlicher Weise locker über den Raum verstreut sind, teils ruhig am Tisch sitzen, teils nach-

denklich am Boden liegen oder ernst versonnen an einer Säule stehen. Die ganze Szene: die weite Halle mit dem Blick auf einen Kanal und schimmernde Paläste, Triumphbogen, Obelisken, Tempel und Hallen, wirkt letzten Endes ebenso unwirklich und venezianisch traumhaft, wie alle beteiligten Personen von ernster Nachdenklichkeit und Verträumtheit sind. Große Würde zeigt die Hauptgruppe rechts, wo Christus Petrus die Füße wäscht und ein Jünger mit Kanne und Tuch Christi Gehilfen spielt. Wohl hat Christus in naturalistischer Weise die Rockärmel aufgekrempelt und einen Schurz vorgebunden (getreu der Bibelstelle, Joh. 13, 5), aber es ist nicht die triviale Handlung in erster Linie dargestellt, sondern die geistige Beziehung, die Unterredung zwischen Petrus und Christus; Petrus versteht, was der Heiland, der mit seiner Rechten auf Petri im Kübel stehenden Fuß deutet, mit dieser dienenden Handlung bezweckt.

Es kann nicht wundernehmen, wenn Carl Justi, Jakob Burckhardts etwas jüngerer Zeitgenosse, die Fußwaschung im Eskorial wegen ihrer Auffassung scharf kritisiert hat. Er verlangte von dieser Szene mehr Sentiment, um nicht zu sagen Sentimentalität. So schreibt er[15]: „Tintorettos Darstellung dieser rührenden, von einer Todesahnung eingegebenen Handlung Jesu wird wohl jeder Unbefangene geschmacklos, wo nicht frivol nennen. Es sieht aus, als ob eine Gesellschaft an heißem Sommertag nach einem Gelage plötzlich vom Drang nach einem Lagunenbad ergriffen sei, und sich nun nicht schnell genug der Schuhe, Strümpfe, Hosen entledigen könne. Der Künstler, hingerissen von einem dekorativen Motiv, hat mit den Mitteln einer alles vermögenden Kunst so täuschend wie reizend die Wandfläche geöffnet, das Auge durch eine schimmernde Perspektive von Prachtbauten, Marmorflächen und Wasserspiegeln in die Ferne lockend.“ Mit Recht vermutet dann Justi in dem Urteil, das über dieses Bild in der „Descripción del Escorial“ des Francisco de los Santos von 1681 zu lesen ist, die Meinung des Velazquez. Justi fand dieses Künstlerurteil „merkwürdig“, „das nur die Darstellungskraft schätzend die Mißhandlung des Gegenstandes gar nicht bemerkt“. Es heißt in jener Beschreibung, nachdem zunächst von der „Perle“ Raffaels die Rede gewesen: „Es folge an zweiter Stelle, doch nicht als etwas Geringeres, die Leinwand von Christi Fußwaschung ... Es enthält die herrlichsten Motive, in Erfindung und Ausführung staunenswert. Schwer überzeugt sich der Beschauer, daß es bloß Malerei ist ... Zwischen den Gestalten scheint die Luft zu zirkulieren. In allen die lebensvollste Angemessenheit an die ihnen gegebene Handlung ...“

Über die Unterschiede des früheren Bildes bei Lord Farenham in Irland von dem ein wenig später entstandenen im Eskorial siehe Anm. 6 zu Kapitel II.

Die Fußwaschung in der *Londoner Nationalgalerie*, aus S. Trovaso in Venedig, das Gegenstück zu dem noch an Ort und Stelle befindlichen „Abendmahl“, zeigt eine viel größere Eindringlichkeit und Lebhaftigkeit des Gestus. Fackellicht erleuchtet den ärmlichen, niederen Raum. Im Gegensatz zu den beiden Frühwerken bildet die Hauptgruppe von Christus und Petrus sowohl kompositionell als inhaltlich den Mittelpunkt der Handlung, die Aufmerksamkeit aller konzentriert sich auf diesen Vorgang.

Das große Bild in *S. Moisè* in *Venedig*, wohl eine der bedeutendsten Darstellungen der „Fußwaschung" in der gesamten Kunst, ist so sehr von trübem Firnis bedeckt und in der jetzigen Aufstellung so dunkel, daß es nur mit Mühe gelingt, den Vorgang auch nur einigermaßen klar zu erkennen. Die Szene spielt sich auf einem um mehrere Stufen erhöhten Podium ab, die Apostel sitzen oder stehen ruhig auf den Stufen. Bemerkenswert ist die Andacht und Hingabe, mit der sie die Handlung verfolgen. Christus selbst, rechts stehend, fällt durch die Lebhaftigkeit seines Gestus auf. Ganz rechts ein Bettler. Wie auf anderen Bildern des Meisters, so sind auch hier die Stifter in die Darstellung mit einbezogen: links werden ein Geistlicher und zwei Stifter sichtbar.
Von nicht der gleichen Eindruckskraft ist die Fußwaschung in *S. Stefano*. In diesem, in Querformat gehaltenen, von wenigen Figuren ausgefüllten Bilde kniet Christus in der Mitte im Vordergrund, während Petrus rechts vor ihm steht; beachtenswert ist der Gestus der Hände sowohl bei Petrus wie beim Heilande. Beide sind in lebhaftem Gespräch. Fackellicht erleuchtet die Szene.

DAS ABENDMAHL. VENEDIG, S. MARCUOLA, S. SIMEONE GRANDE (ABB. 45). S. TROVASO (ABB. 82), S. POLO (ABB. 83), S. MARCO, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB 128), S. STEFANO, S. GIORGIO MAGGIORE (ABB. 199).

Es ist ein seltsamer Zufall, daß während so viele Bilder Tintorettos sich nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standort befinden, keine bedeutende Abendmahlsdarstellung des Meisters Venedig verlassen hat, daß sich noch heute in Venedig nicht weniger als acht Darstellungen dieses Gegenstandes von seiner Hand erhalten haben.
Das Bild in *S. Marcuola* zeigt eine hieratisch ruhige, im Vergleich zu den späteren Fassungen des Themas fast unbewegte Szene. Der Tisch steht parallel zur Bildebene; Christus sitzt in der Mitte und wendet sich ruhig nach seiner Rechten. Die Jünger bilden auf jeder Seite des Tisches je eine Gruppe, wozu noch die beiden dem Heilande zunächst sitzenden hinzutreten. Das Eigentümlichste ist die Einfassung der Szene durch zwei Frauengestalten: von rechts nähert sich Caritas, von links Fides, die erste eine von jenen prachtvollen Müttergestalten Tintorettos, ein Kind auf dem Arm, ein anderes ihr zur Seite, die andere mit Kelch und Hostie. (Das Bild wurde später unten und namentlich oben erheblich erweitert.)
Das Abendmahl in *S. Simeone grande* erscheint von hoher Feierlichkeit erfüllt, eine Szene in Abenddämmerung, der Tisch leicht schräg einwärts gestellt, links der Stifter von edlem Ansehen im weißen Chorhemd und ein Jüngling als Diener sich nahend, rechts die Wirtin mit einem Krug, im Portikus des Hintergrundes ein Mann mit einer Fackel. Viel Sanftheit und verklärte Jenseitigkeit ist über das Bild gebreitet, strahlt namentlich von Christus aus. Das Licht erscheint hier bereits als Stimmungsfaktor von größter Gewalt.
Geradezu revolutionär hat das Bild in *S. Trovaso* gewirkt. Gegen das Burckhardt wiederholt nachgesprochene Wort des Cicerone: „das Abendmahl sei hier zum gemeinsten

Schmause entwürdigt" hat sich bereits Thode energisch gewandt und betont, daß hier außer dem ärmlichen Hausrat und der einfachen Tracht doch nichts gemein zu nennen sei. Das Bild ist voll höchsten dramatischen Lebens und offenbart große psychologische Feinheiten. Unter den späteren Abendmahlsdarstellungen des Meisters muß man es dennoch als das äußerlichste bezeichnen. Jede Figur will zu sehr für sich gesehen, für sich beachtet werden. Das Traumhafte macht an der Schwelle halt, klingt nur in das Bild hinein: jene lichten Frauengestalten, die im Hintergrund in der Säulenhalle wandeln, und die spinnende Frau auf der Treppe, die Verkörperung des täglichen Lebens. Kaum hat Christus das Wort gesprochen von dem einen, der ihn verraten wird, und schon ist dieses Wort wie eine Bombe eingeschlagen und versetzt alle in die äußerste Erregung. Zu dem dramatischen Eindruck der Szene trägt die Gruppierung der Apostel um einen viereckigen, über Eck gestellten Tisch, mit Christus als Konzentrationspunkt und Judas als Gegenpol, nicht wenig bei. Der Verräter ist so von Schreck ergriffen, daß er vom Stuhl getaumelt, der Rohrstuhl umgefallen ist und er am Boden kniend in seiner Verlegenheit nach Weinglas und Flasche greift. In allem einzelnen sind die Bewegungen ganz vortrefflich dem Leben abgelauscht. Vor allem der Gestus des rechts im Hintergrund stehenden Apostels. Einen anderen Jünger links hat Christi Wort überrascht, als er gerade den Deckel von einem Eßnapf heben will, mit dem eine Katze spielt. Ein Knabe dient als Aufwärter der bescheidenen Gesellschaft, er scheint nun nachdenklich auf das brausende Stimmengewirr zu hören.
Ganz anders das Abendmahl in *S. Polo*. Nicht weniger stürmisch, aber von ganz anderen Absichten erfüllt. Es ist die erste Darstellung der heiligen Kommunion, und Tintoretto, der diese Darstellung einführt (die nordische Malerei hat wohl schon früher zaghaft an dieses Motiv gerührt, nicht aber die Austeilung des Sakraments in Tintorettos Art, in dieser Lebhaftigkeit und Deutlichkeit der Aktion, gegeben) hat ihr schon hier, bei der ersten Formulierung, die größte Dringlichkeit verliehen und sie im ganzen Umfang ihrer Bedeutung geschildert. Wie Christus über den Tisch hinüber zwei Jüngern zugleich die heilige Spende reicht, scheint er wirklich sich ihnen selbst zu eigen zu geben und in der Austeilung seines Leibes sie zu umfangen und zu schützen. Unter den Aposteln macht sich frommes Erstaunen, Rührung und Freude bemerkbar, in zwei Jüngern läßt der Künstler die Heilspende unmittelbar weiterwirken, indem die beiden, der hohen Bedeutung ihrer simplen Tat eigentlich noch unbewußt, von ihrer Speise einem Bettler und einem Knaben, die rechts am Boden liegen und knieen, Brot und einen Apfel reichen. Von rechts naht eine ernste, in sich versonnene Gestalt, „ein Repräsentant der Menschheit", sagt Thode nicht ganz glücklich, da ja der Künstler uns schon die Menschheit in dem Kinde und dem Armen vorführt, besser die Deutung von E. M. Phillipps, die meint, daß vielleicht hier der Stifter in Gestalt des heiligen Paulus erscheine, der ja erst später in die Schar der Jünger aufgenommen wurde, aber als Patron der Kirche ein besonderes Anrecht darauf hatte, in dieser Darstellung mit aufzutreten. Und ganz stimmen wir mit Phillipps überein, daß dieses Bild vom Brote des Lebens, das schon von der Kirchentüre aus sichtbar war, für alle gemalt

wurde, die täglich kamen, nicht nur für Liebhaber, nicht nur für den Stifter. Aus der Halle, wo sich der Hauptvorgang abspielt, blicken wir ins Freie, auf Paläste und Tempel und hinaus in eine kosmisch empfundene Landschaft, wo die Sonne mit gleicher Kraft ihr Licht hinaussendet, wie Christus der Menschheit sich zu eigen gibt.
Das Mosaik in *S. Marco* (in der Leibung des Bogens zwischen Vierung und linkem Querschiff) hat in der Gesamtanordnung mit dem Abendmahl in S. Trovaso die größte Ähnlichkeit, nur ist die Haltung eine sehr viel ruhigere. Auf Beiwerk ist im Gegensatz zu den Mosaiken im Chorbogen verzichtet, nur der Hund fehlt nicht. Christus sitzt in der Mitte im Hintergrunde, Judas, ganz rechts, hält mit der rechten Hand den Beutel auf seinem Rücken versteckt.
Das Abendmahl in *S. Rocco* vereinigt in höchst vollkommener Weise die Darstellung der beiden Momente, der Austeilung der Eucharistie und der Wirkung des von Christus gesprochenen Wortes vom Verrat. Christus sitzt am rückwärtigen Kopfende des schräg gestellten Tisches (in seinem Schoße wie meist der schlafende Johannes) und reicht dem sich vor ihm neigenden Petrus die Hostie. Eine scharfe Pause klafft zwischen dem Heilande und Judas, der sich halb erschreckt, halb lauernd, von Christus weggezogen hat. Die anderen Jünger sind in lebhaftester Erregung über Christi Äußerung, aber ihre Gesten erscheinen viel diskreter, weit weniger derb als auf dem Bilde von S. Trovaso. Die knieende Gestalt an der Schmalseite des Tisches atmet eine Hoheit, die von keinem Renaissancemeister übertroffen wird. Da der Tisch sehr niedrig ist, knieen die meisten. Einer der Apostel sitzt auf den Beinen eines umgelegten Hockers. In der hohen Halle eines zerfallenen Palazzo findet das Mahl statt. Rückwärts führen Stufen hinauf zur Küche, wo ein Mann und zwei Frauen sich um das Essen bemühen. Auch im Vordergrunde sind Stufen, und an der Erde lagern ein Mann und eine Frau; ein Hündchen springt zu der heiligen Gesellschaft empor. Auf dieser Stufe liegt das Brot des armen Mannes und steht der Napf und die Trinkschale der armen Frau. Kein Zweifel, daß der Künstler in diesen beiden Gestalten die Menschheit hat versinnbildlichen wollen; auch hier liegt der Gedanke zugrunde, daß Christus sich zuerst an die Armen gewandt, daß die Armen die ersten Empfänger der himmlischen Gnade sind.
Noch verstärkt ist die Bedeutung dieser Vordergrundsgruppe in dem Gemälde von *S. Stefano*, wo auf Treppenstufen ein Mann, eine Frau und ein Knabe zu Zeugen der Einsetzung des Abendmahles werden. Die Jünger sind in lebhafter Erregung, während Christus selbst ganz ruhig bleibt. Eine große Verklärtheit liegt über dieser heiligen Szene, der Judas nicht mehr beiwohnen darf.
Endlich die letzte und großartigste Darstellung, das Abendmahl von *S. Giorgio Maggiore*. Der Eindruck des Visionär-märchenhaften erscheint hier aufs höchste gesteigert. Es ist unerfindlich, daß Burckhardt, mochte er auch den rein malerischen Sinn und Wert des Bildes nicht erfassen können, sich gar nicht in den Geist der Auffassung vertieft hat. Freilich besaß auch Ruskin für die Abendmahlsdarstellungen Tintorettos offenbar nicht das gering-

ste Verständnis. Sonst hätte er weder das Abendmahl in S. Rocco als erbärmlich bezeichnet, als höchst unerfreulich und das Schlechteste, was er von Tintoretto kenne, er hätte auch unmöglich von dem Bilde in S. Giorgio geschrieben: „Das Mahl ist wie ein gewöhnliches größeres Abendessen in einem italienischen Wirtshause zweiten Ranges dargestellt.“ Hier zeigt sich, daß Ruskin trotz seiner Gegnerschaft gegen die Renaissance doch noch bis zu einem gewissen Grade in der Welt raffaelischer Schönheit befangen war.

Es ist Nacht, eine Ampel mit zwei Flammen erhellt den Saal. Zu dem irdischen Licht aber gesellt sich das strahlende himmlische der mächtigen Gloriole Christi und der Glorien seiner Begleiter und vor allem jenes himmlische Licht, das, hinter der Ampel aufleuchtend, in einem Strahlenglanz von Engeln durch den Raum flutet. Christus spricht das Wort: „Nehmet hin und esset, dieses ist mein Leib.“ Und tiefe Andacht und Begeisterung herrscht unter den Jüngern, die wie auf den Darstellungen des Quattrocento alle auf der gleichen Tischseite, rechts und links von Christus, sitzen. Nur Judas ohne Heiligenschein bewegt sich auf der anderen Seite. Kaum ist das Wort gesprochen, da scheinen die Wände zu weichen, alles in ein Wogen zu geraten, und mit dem himmlischen Licht erfüllen mächtige Engelgestalten, von der Decke niederschwebend, allenthalben den Raum. Verleihen schon diese geisterhaften Erscheinungen dem Ganzen etwas Unwirkliches, so wird das Phantastische noch erhöht durch die Einführung der Begleitfiguren: der Bedienten hinter den Aposteln, der Figur des armen Mannes ganz links im Vordergrunde – natürlich darf er auch auf dieser Darstellung des Abendmahles nicht fehlen –, vor allem aber der an sich gewiß sehr realistischen Gruppe des Küchenmeisters mit der Dienerin, die aus dem Korbe Teller nimmt und eine Schale mit Süßigkeiten in der Linken hält. Denn gerade in der Kontrastierung dieses Darreichens himmlischer und irdischer Speise, eines üppigen weltlichen Mahles und des scheinbar bescheidenen, aber doch viel höher zu wertenden himmlischen, liegt tiefer Sinn.

CHRISTUS IN GETHSEMANE. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 129), S. STEFANO. MÜNCHEN, PRIVATBESITZ (ABB. 167).

Was im Bilde der Scuola vor allem auffällt, ist die kühne Neuerung, daß Christus nicht betend und wachend dargestellt ist, sondern, unbekümmert um die Überlieferung und jahrhundertelange Darstellungsgewohnheit, träumend. Der Heiland lehnt sich halb liegend, halb sitzend, dem träumenden Jakob des Künstlers nicht unähnlich, an einen Hügelrand. Im Traume, als Vision, erscheint ihm der Engel in einem seltsamen, weiten, fast regenbogenartigen Nimbus, eine kosmische Erscheinung von höchster Gewalt. Mit Recht spricht hier Thode von der erstaunlichen Kraft mythologischen Schauens: „Nur noch allgemeine Naturerscheinungen glauben wir zu sehen, alles menschliche Sein löst sich wieder in die Elemente auf.“ Die Landschaft ist ganz phantastisch gebildet, in der rechten Partie fällt es schwer, Vorder- und Hintergrund zu scheiden, es wird ebenso wie bei den anderen Bildern der Scuola mehr nur das Oben und Unten betont. Christus

träumt über den Olivenbäumen, deren Blätter sich im Nachtwinde bewegen, die gewaltig schmerzliche Vision, während unten die Jünger irdischer Schlaf umfangen hält. Einer der Getreuen ist aber bereits aufgewacht (auch dies eine ikonographische Neuerung) und erblickt durch den Tunnel des Ölberges hindurch die Gruppe der sich aus dem Hintergrunde heranschlängelnden Häscher, die gleich nächtlichem Spuk aus dem Dunkel auftauchen. Licht kämpft mit Finsternis. Und durch diesen Kampf hat wohl der Künstler das seelische Ringen Christi symbolisieren wollen, das in einem Siege des Lichtes endet.

Von viel größerer Einfachheit ist die Darstellung im *Münchener Privatbesitz*. Es fehlen die schlafenden Jünger ebenso wie die aus dem Hintergrunde nahenden Häscher, die Darstellung beschränkt sich auf Christus, der wachend, mit gefalteten Händen, kniet und andächtig der Erscheinung des Engels gewahr wird, der von links oben, in der rechten Hand den Kelch haltend, mit der Linken gen Himmel weisend, herniederschwebt.

Das Spätwerk in der Sakristei von *S. Stefano* zeigt wieder mit dem Bilde der Scuola di S. Rocco größere Verwandtschaft. Christus liegt zusammengekauert am Boden, schlafend oder träumend (er bricht nicht zusammen, wie Thode meint; seine Hände sind betend aneinandergelegt), während der Engel mit der linken Hand seinen Kopf schon berührt hat. Von den Jüngern ist der eine links vom Lichtschein erweckt und hält wie geblendet das Gewand schützend über seinen Kopf.

CHRISTUS VOR PILATUS. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 77–78).

Der Meister schildert den Augenblick, da das Verhör zu Ende gegangen ist. Tiefes Schweigen herrscht, nachdenklich und verlegen wendet sich Pilatus von Christus ab und wäscht seine Hände. Ruhig im Scheine der Abendsonne steht der Heiland auf der letzten Stufe vor dem Richterthron, in ein weißes Gewand gehüllt. Nicht nur körperlich ragt er über alles Volk, über Richter und Volksmenge, die die weite Halle füllt, empor: fast unkörperlich scheint er über allen zu strahlen. Man empfindet deutlich, daß in dieser Gestalt in dem weißen Mantel etwas Göttliches nur körperliche Form für geraume Zeit angenommen hat; alles Leiden, alles Dulden der Armen steht in erschütternder, göttlicher Personifizierung als stummer Ankläger vor dem roh richtenden Gewaltmenschen. – Im Vordergrunde der Gerichtsschreiber, dessen etwas affektierte Bewegung uns wohl andeuten soll, wie schwierig dieser Mann den seltsamen Fall findet, für den er die richtigen Protokollworte sucht. In dem aufmerksam und gespannt zu Christus hinaufschauenden Orientalen, der sich auf den Sockel der Säule im Vordergrund stützt, hat der Maler wohl die Welt der Heiden verkörpern wollen, die sich dem Erlöser zuwendet. Daß Pilatus, wie Ruskin meint, besonders gemein gebildet sei, können wir nicht finden. Auch in dem Schergen links unterhalb Christi ist das Rohe sehr gemildert, und die Volksmenge scheint

mehr aus innerlich Teilnahmlosen oder aber aus Anhängern des Meisters zu bestehen. Oben auf dem Altan erblicken wir zwei Frauengestalten, vielleicht die Gattin des Pilatus mit ihrer Dienerin.

DIE GEISSELUNG CHRISTI. PRIVATBESITZ (FRÜHER BEI JACQUES ROSENTHAL, MÜNCHEN). VENEDIG, REDENTORE.

Von der „Geißelung" besitzen wir zwei Darstellungen, ein Werk der frühesten und eines der spätesten Zeit des Künstlers. Das Frühwerk zeigt in der Auffassung nichts, was von der Art anderer gleichzeitiger venezianischer Maler sich unterschiede. Die „Geißelung" Bonifazios in der Galerie von Rovigo, um räumliche Tendenzen bereichert, ergibt mit einiger Genauigkeit Tintorettos Bild.
Ganz anders die große Komposition im *Redentore.* Christus, links auf einem erhöhten Podium stehend, schaut zum Himmel empor, von wo eine Schar von Engeln zu ihm herniederschwebt – ein ebenso schönes wie großartiges, echt barocken Geist atmendes Motiv, das wir bei einer „Geißelung" nirgends in früherer Kunst antreffen.

ECCE HOMO. PARIS, CHARLES SEDELMEYER (ABB. 5). VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 79).

Schon das Pariser Frühwerk zeichnet sich durch eine ganz persönliche Auffassung aus. Das Volk ist durch einen weiten Torbogen in den Hof des Palastes geströmt und staut sich voller Neugier um die Treppe, die als imposante Freitreppe mit den weiten Kurven ihrer geschwungenen Stufen erst weiter rechts zu dem eigentlichen Eingang führt. Pilatus läßt dem Volk am äußeren Rande dieser Treppe die schmale Gestalt Christi durch seinen Begleiter zeigen, er selbst steht auf der anderen Seite Christi, seine Rechte beteuernd auf die Brust legend, was die schwankende Haltung dieses unsicheren Richters sehr deutlich zum Ausdruck bringt. Die Volksmenge verharrt in dumpfer Neugier. Nur ein junger, auf der Treppe kniender Bursch, neben dem ein Hund liegt, scheint sich heftig an Pilatus (oder Christus?) zu wenden, während ein reiferer Mann, der sich aus dem Gedränge heraus auf die Treppe gestellt hat, offenbar eine heftige Schmährede gegen Christus führt, der ruhig, versonnen über die Menge hinwegblickt.
In dem Venezianer Bilde hat der Künstler auf eine Wiedergabe der Volksmenge verzichtet. Es ist wohl eine der eigenartigsten Darstellungen dieses Themas in der gesamten Malerei. Das Bild war über dem Türgiebel des Saales anzubringen, und die Komposition ist so gestaltet, daß sie die Linien des Giebels gewissermaßen sekundiert. Christus steht nicht wie sonst, sondern sitzt, etwas zurückgelehnt, die gefesselten Beine ausgestreckt, in einer halb liegenden Stellung auf der obersten Treppenstufe. Er ist eingeschlossen von den drei Vertretern weltlicher Macht, dem brutalen, ausführenden, untersten Organ, dem Schergen, der, hinter ihn gebeugt, den Mantel von seinen Schultern genommen, den Leidenden entblößt hat (wobei die Wundmale der Geißelung in Blutstreifen auf dem Mantel sich

abzeichnen) und nun weitere Befehle erwartend zu dem Hauptmann blickt, der einige Stufen tiefer stehend auf Christus schaut. Scharf entschlossen, wie der ganze Mann, hebt sich das Profil des Geharnischten vom Hintergrunde ab. Auf der gleichen Stufe zur Rechten schwankt Pilatus, halb Christus, halb dem Volk zugewandt, ein Bild des Zauderns und der Unentschlossenheit. Im Hintergrunde wird eine weitere Greisengestalt sichtbar, in der der Künstler vielleicht einen pharisäischen Berater des Pilatus hat zeichnen wollen, der nun dem obersten Richter zuflüstert, nicht schwankend zu werden und auf der einmal beschrittenen Bahn weiterzugehen. Christus aber kümmert sich nicht um das, was um ihn vorgeht, und das, was man mit ihm beginnt. Leiden und zeitloses Schauen wird hier in erschütternder Weise mit eitel menschlicher Machtbegier und brutaler Gewalt in Kontrast gesetzt.

DIE KREUZTRAGUNG CHRISTI. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 76).

Es gibt wenige Bilder von Tintoretto, die in solchem Maße modern sind wie diese Kreuztragung. Man wird geradezu an Schöpfungen von Munch erinnert. Es ist nicht das lärmende Berghinauf der kraftgeladenen Rubensschen Darstellung (in Brüssel) mit ihrem reichen Episodenwerk; man spürt hier die ganze Mühsal des Schleppens und Leidens: wie dieser traurige Zug nur langsam vorwärts keucht, begleitet von der dumpfen Neugier Teilnahmloser und der stummen Trauer der heiligen Frauen und der Freunde Christi. Mit voller Absicht hat der Künstler auch bei dieser Darstellung, wie bei den anderen Bildern der Scuola, vor allem das Oben und Unten betont: die beiden Schächer, die auf dem unteren Wege ihre Kreuze schleppen, und er, der nicht wie sie von der Erde rings umgeben, auf der Höhe, auf dem letzten Stück Weges, sein Kreuz trägt. Er scheint fast aufs neue niederzusinken, so tief schleppt er sich über dem Boden hin, im Gegensatz zu den kräftigen Schächern, denen man aber gleichfalls die riesigen Kreuze tragen hilft. Und wie um die Zartheit des Körpers Christi noch mehr zu betonen, hebt sich der ihn führende Knecht riesig groß gleich einem Goliath vom Himmel ab.

DIE KREUZIGUNG. VENEDIG, GESUATI (ABB. 27), AKADEMIE (ABB. 32). MÜNCHEN, ÄLTERE PINAKOTHEK (ABB. 70–72). VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 73–75). S. CASSIANO (ABB. 85). SCHLEISSHEIM, GALERIE (ABB. 180). BOLOGNA, AKADEMIE.

Die Kreuzigung in Gesuati ist eine repräsentative Darstellung in altem Sinn. Zanetti spricht hier von den schönsten Figuren, die Tintoretto je gemalt habe! Christus mit der mächtigen Doppelgloriole, die eine vom Haupt, die andere von der Gesamterscheinung des Kreuzes ausgehend, erscheint als der Spender des Heiles. Drei der Getreuen blicken zu ihm auf, fünf andere sind um die ohnmächtige Mutter Maria geschart.

Die anderen Darstellungen geben mehr die große Szene, die eigentliche Kreuzigung wieder. Das Bild in der *Venezianer Akademie* ist eine höchst bewegte Darstellung, mit

ihrem Figurenreichtum ein Vorspiel, gleichsam eine Vorarbeit zu dem großen Bilde in S. Rocco. Alles ist in Bewegung, der aus dem Bilde hinausstürmende Hauptmann auf seinem Schimmel und die beiden Fahnenträger, die würfelnden Schergen, die Volksmenge, Frauen und Kinder und Pharisäer, die die nächste Umgebung des Richtplatzes besetzt halten und sich auf den Hügeln im Umkreise gelagert haben. Seltsam bewegt die beiden Schächer, deren Kreuze fast rechtwinklig zu dem Christi stehen; sie hängen nur mit einem Arm gebunden am Kreuz, besonders merkwürdig der Schächer rechts, der mit seinem rechten Arme am linken Teil des Querbalkens hängt. Bewegt ist auch die Gruppe der um die ohnmächtige Maria zu Füßen des Kreuzes Christi gescharten Frauen, links davon schleppt Joseph von Arimathia das weiße, von Blut getränkte Gewand des Heilandes durch den Staub, rechts hält ein Mann eine Leiter, die zu Christi Kreuz hinaufführt, ein anderer ist im Begriff, von der Leiter herabzusteigen, er hat wohl den Schriftzettel angebracht. Christus allein atmet Ruhe, sein Haupt hat sich beschattet gegen die hellbeleuchtete Brust gesenkt. Ruskin macht bei diesem Bild ganz besonders auf das kleine Bäumchen im Vordergrunde aufmerksam. Ein verstümmeltes Olivenbäumchen, dessen Zweige erst kürzlich abgehauen worden sind.
Der Kreuzigung in S. Rocco scheint ein Bild der *Münchner Pinakothek* vorangegangen zu sein, das vielleicht als ein eigenhändiger Entwurf des Meisters betrachtet werden darf (der jetzige Zustand des Bildes läßt allerdings nicht in allen Teilen die Hand Tintorettos erkennen). Hier ist das Kreuz des Schächers rechts noch nicht aufgerichtet, der Verurteilte wird erst am Boden auf das Kreuz genagelt. – Besonders schön der Kranz der den Gekreuzigten umschwebenden Engel.
Die Kreuzigung in *S. Rocco* gehört, wie in formaler Hinsicht, so auch in inhaltlicher, zu den bedeutungsvollsten in der ganzen christlichen Malerei. Äußeres und inneres Geschehen sind hier mit größter Kunst verbunden. Das Bild ist in jedem seiner Teile von höchstem dramatischen Leben erfüllt, und mit größter Meisterschaft hat es der Künstler verstanden, den riesigen Personenapparat so zu beherrschen und alle Details so zu ordnen, daß die Grundidee und die Hauptfiguren das Ganze siegreich beherrschen. Der Meister ist auch hier eigenmächtig vorgegangen, er hat sich nicht exakt an die historische Folge der Ereignisse gehalten, sondern um seine Hauptidee scharf herauszubilden sich Freiheiten erlaubt. Die Kreuze der Schächer werden erst aufgerichtet, während Christus schon am Kreuze leidet und bereits die Worte gesprochen hat: „Mich dürstet." Es ist wohl kein Zufall, daß der Meister hier in der Scuola die Episode vom Darreichen des Schwammes erzählt: ein Mann auf einer Leiter, die von rückwärts zu Christi Kreuz hinaufführt, läßt sich von einem unten stehenden Kameraden den gefüllten Schwamm auf einem Stabe befestigen. Eine eigentümliche Gloriole, nur einen Halbkreis bildend, ähnlich wie bei ägyptischen Götterdarstellungen, erstreckt sich von einer Hand zur andern, nach unten bis zum Lendentuch reichend. Der leidende Christus scheint sich fast vom Kreuze loszulösen und sich niederneigend die Gruppe der ihn bejammernden Getreuen und mit ihr

die ganze Welt in Liebe umfangen zu wollen. Der Schmerz und die Trauer der teils um Maria Bemühten, teils zu Christus Aufblickenden ist frei von allem äußerlichen Pathos. Die Lebendigkeit des äußeren Geschehens der Akademie-Kreuzigung erscheint hier in ungeahnter Weise noch gesteigert.
Links wird das Kreuz des guten Schächers aufgerichtet, sechs starke Männer bemühen sich stützend und schiebend, ziehend und haltend unter Aufbietung höchster körperlicher Kraft um die Aufrichtung dieses Riesenkreuzes, das erst um knappe Manneshöhe gehoben die halbe Tiefe der Riesenbühne durchmißt. Dieses starke körperliche Geschehen steht in schroffstem Gegensatz zu dem Leiden und zu der Geistigkeit der Mittelgruppe. Der böse Schächer liegt im Mittelgrunde auf seinem Kreuz, in dessen Querarm von einem Henker noch die Löcher gebohrt werden, während zwei andere den Delinquenten aufs Kreuz festbinden. Wie Derschau bemerkt, ist es wohl Absicht, daß er dem Heilande den Rücken kehrt und selbst in diesen Augenblicken ihm kein Ewigkeitsgedanke kommt. Er diskutiert mit seinen Henkern, wie aus der Geste seiner rechten Hand zu entnehmen ist. Ganz anders der gute Schächer, der sich während der Aufrichtung seines Kreuzes dem Erlöser zuwendet und mit seiner linken Hand, in die noch nicht, wie in die rechte, ein Nagel eingeschlagen ist, dem Heilande gewissermaßen einen letzten Gruß zuwinkt. Rechts sieht man einen Schaufelnden; Taine hat ihn für einen Totengräber gehalten, es ist jedoch der Scherge, der das Loch aushöhlt, darein das Kreuz des bösen Schächers gestellt werden soll. Dies beweisen schon die großen Holzkeile zu seinen Füßen, die ähnlich auf der Leiter neben den Handwerkszeugen bei den Männern liegen, die das Kreuz des guten Schächers aufrichten. Der mit Pfeilen gespickte Köcher im Vordergrund links hat Taine auf den Gedanken gebracht, daß hier die Soldaten nicht um Christi Rock würfeln, sondern ein Wettschießen veranstalten. Die beiden Soldaten sitzen jedoch hinter dem schaufelnden Henker und würfeln, gedeckt von den Felsblöcken des niedrig erhöhten Plateaus. Dieses Felsplateau, worauf noch der böse Schächer mit seinem Kreuze liegt, bedeutet in der Vorstellung des Künstlers vielleicht die ursprüngliche alte Richtstätte von Jerusalem. Ein großer Stein ist rechts oberhalb der Würfelnden aus der Plattform ausgehoben. Sollte sich Tintoretto diese Stelle als späteres Grab Christi gedacht haben? Um die Felserhöhung herum scharen sich nun Reiter und Fußgänger, die Behörden und militärischen Kommandanten zu Roß, Neugierige zu Fuß und auf Kamelen. Sehr seltsam der Eseltreiber, auf seinem Tier hockend, das Palmzweige frißt von jenen Zweigen, mit denen man vor acht Tagen dem Heiland zugejubelt hatte. Ein tiefes Symbol!
Neben den Berittenen, die das Felsplateau rings umstellen, lehnen sich Neugierige mit ihren Armen auf den Plateaurand, das Schauspiel halb mit finsterem Eifer, halb mit dumpfem Interesse betrachtend. Sehr merkwürdig zwei auf Eseln reitende Greise links, der eine erschrocken zurückfahrend, vielleicht in jäher Erkenntnis, daß er das Göttliche geschmäht, der andere, neben dem man einen traurig aufblickenden Knaben erblickt, sehr mild in der Bewegung. Es wird nicht ganz klar, ob hier der Künstler einen

Getreuen hat schildern wollen oder, was wahrscheinlicher ist, einen etwas weichherzigen Pharisäer, dem es bei aller guten Absicht doch an der Kraft fehlt, sich ganz auf Christi Seite zu stellen. Noch einen Dritten erblickt man etwas weiter vorn, der, auf seinem Esel sitzend, gespannt den Vorgängen zuschaut. Neben ihm der auf Christus deutende Hauptmann hoch zu Roß. Hinter dieser Gruppe befinden sich Neugierige auf Kamelen, auf einem sitzt ein Greis mit zwei Frauen, noch weiter aus dem Hintergrunde nahen andere Kamele, zum Teil ohne Reiter. Man darf wohl annehmen, daß diese Kamele nachher den zur Stadt Zurückkehrenden als Reittiere vermietet werden sollen. Unter den Zuschauern, die zu Fuß gekommen sind, fehlt natürlich nicht die Figur der Mutter mit ihrem Kind.

Die ganze Szene ist in ein unwirkliches Licht getaucht. Das Motiv der Sonnenfinsternis erhöht das phantastisch Unwirkliche, das Märchenhafte, das sich nach dem Hintergrunde zu noch steigert, in besonderem Grade. Besonders klar wird die Macht und Eindringlichkeit dieser Golgathadarstellung Tintorettos, wenn man sie mit Bildern wie Veroneses Kreuzigung in den Uffizien vergleicht. Wie schwächlich und leer wirkt hier Veronese, der in diesem Bilde auf Tintorettos Pfaden wandeln wollte.[16]

In der Kreuzigung von *S. Cassiano* spielt das Genremotiv des Schergen, der auf der zu Christi Kreuz führenden Leiter steht und von einem Kameraden den Schriftzettel in Empfang nehmen will, eine große Rolle. Und doch wirkt das Bild monumental und dramatisch. Es ist die Stimmung der Einsamkeit auf dem Hügel oben, wo jede Figur in ihrer nebensächlichsten Bewegung an Bedeutung gewinnt und wo die Wortlosigkeit der Gekreuzigten, das mechanische Tun der Schergen und die Verhaltenheit des Schmerzes in der Gruppe von Maria und Johannes gesteigert wird durch den Lärm, den man von unten her heraufzutönen glaubt und der in den Lanzen emporzüngelt, von denen jede in ihrer Form verschieden ist. Die Unruhe kommt nicht nur durch diese Mannigfaltigkeit der Bildung in dieses spitzige Spalier, sondern vor allem auch dadurch, daß die Lanzen von ihren Trägern sehr ungleich gehalten werden. Nicht zuletzt für die Stimmung ausschlaggebend ist endlich die Dunkelheit des oberen Bildteiles, das nach oben Verdämmernde, das Lastende, Bleierne der eintretenden Sonnenfinsternis. Der Typ Christi zeigt keinen besonderen Adel, auffällig der sehr klein gebildete Hinterkopf. Eigentümlich wirkt die Grazia des bösen Schächers im Vordergrund, dessen Füße seitlich an den Kreuzesstamm gebunden sind und dessen Rechte noch frei ist.

Die späteste Darstellung der Kreuzigung, die der Meister gemalt hat, ist das große, jetzt in der Schloßkapelle zu *Schleißheim* aufgestellte Altarbild. In diesem gewaltigen, nie genügend gewürdigten Werk ist das Dramatische und die Tragik des Vorganges zu einem nicht mehr überbietbaren Grade gesteigert: die Toten steigen aus den Gräbern empor und die berittenen Kriegsknechte fliehen entsetzt von dannen. Die Sonnenfinsternis hat der Künstler in einer nie vorher gesehenen Weise zur Anschauung gebracht. Christus wird von hellem Licht bestrahlt, auch sein Gesicht mit dem starken Leidenszug erscheint

ungewöhnlich deutlich. Während alles in größter Bewegung sich befindet, alles die höchste Erregung atmet – auch Magdalena zu Füßen des Kreuzes –, ist Maria links ohnmächtig zusammengebrochen.
Eine weitere Darstellung der Kreuzigung in der Pinakothek von *Bologna*, in Querformat, enthält nur die Gestalten Christi und des guten Schächers am Kreuz. „Alles andere ist fortgelassen: losgelöst von der Erde, sind nur die beiden Kreuze im dämmerigen Dunkel sichtbar. Und hier hat sich das vom Lichtschein umflossene Haupt des Erlösers gesenkt, noch im Tode hoheitsvoll und erhaben. Der himmelwärts eilenden Seele nach folgt der ekstatisch nach oben gerichtete Blick des Schächers, der Erfüllung des Wortes gewiß: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein.“ Diese schöne Beschreibung Thodes ist nur insofern ungenügend, als sie die wichtige Frage, ob es sich hier um das Fragment einer größeren Darstellung handelt, gänzlich unerörtert läßt; wenn Thode, wie es scheint, diese Annahme ausschließen will, so stehen dieser Hypothese unseres Erachtens die größten Bedenken entgegen.

DIE KREUZABNAHME. CAEN, MUSEUM.

Die Gruppe um Maria besitzt viel Ergreifendes, der Gestus der Christus vom Kreuz abnehmenden Männer ist wohl sehr zart und soll viel Behutsamkeit ausdrücken, grenzt aber doch durch die ihm innewohnende Grazia ein wenig ans Spielerische. Dies gilt vollends von der sehr originellen Gruppe der beiden Männer rechts, die bereits einen Teppich halten, auf den Christi Körper gelegt werden soll.

DIE BEWEINUNG CHRISTI. VENEDIG, AKADEMIE. MAILAND, BRERA (ABB. 65).

Das Venezianer Bild betont die Gewalt des Schmerzes um den vom Kreuze abgenommenen Erlöser, ist aber in seiner an Michelangelo gemahnenden Terribilità doch nicht frei von Äußerlichkeit, so wirkungsvoll auch die in tiefe Ohnmacht gesunkene Maria und der schräg über ihr liegende Sohn, der von dem, einem römischen Hauptmann nicht unähnlich gebildeten Joseph von Arimathia gehalten wird, kontrastiert sind. Viel tiefer empfunden ist das Lunettenbild der *Brera*, das eine ganz andere Schönheit besitzt und einen viel glaubhafteren seelischen Schmerz zum Ausdruck bringt.
Eine dritte Darstellung der Beweinung Christi: der liegende, in starker Verkürzung von oben gesehene Christus mit der Dornenkrone wird von zwei Engeln beweint, im Museum zu *Basel*, stammt auch im Entwurf schwerlich von Tintoretto.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI. VENEDIG, S. GIORGIO MAGGIORE (ABB. 195). EL ESCORIAL (KAPITELSÄLE) (ABB. 25). PARMA, PINAKOTHEK.

Die bedeutendste Darstellung der Grablegung befindet sich in der Cap. dei Morti in *S. Giorgio Maggiore*. Die Szene zerfällt in zwei ganz getrennte Vorgänge: im Vorder-

grunde Christus, der noch vollkommen die Haltung des Gekreuzigten einnimmt, nur daß die Hände sich jetzt matt nach unten kehren; links im Hintergrunde Maria ohnmächtig zusammenbrechend. Mit ungewöhnlicher Klarheit ist der Moment dargestellt, wie der Körper Christi ins Grab versenkt wird, man sieht deutlich die Hölzer, auf denen der Leichnam getragen wird. – Die stumm die rechte Hand des Heilandes küssende Frauengestalt wie alle anderen liebevoll um Christus Beschäftigten und um ihn leise Klagenden wirken in ihrer Zurückhaltung besonders ergreifend. Osmaston macht vor allem auf die Figur der Magdalena aufmerksam (die Frau links, die die Hände vor der Brust zusammenlegt), in der sich der Schmerz und die Trauer um den Verlust des Heilandes schon ganz auflöst in der Hingabe und in dem Gefühl einer endlichen Vereinigung mit dem Erlöser.
Eine verlorengegangene Komposition in *S. Francesco della Vigna* zeigte den Vorgang in ganz anderer Form: Christus wird im Mittelgrunde auf einem Hügel von vier Männern getragen (darunter Nikodemus und Joseph von Arimathia), denen links zwei Diener mit Fackeln voranschreiten, während von oben ein Engel mit der Dornenkrone herniederschwebt und im Vordergrunde links Maria von zwei Frauen umgeben ohnmächtig zusammengebrochen ist. Rechts im Hintergrunde öffnet sich der Blick auf Golgatha.
Die Grablegung im *Eskorial*, vermutlich nur fragmentarisch erhalten, unterscheidet sich nicht wesentlich von der Darstellung einer „Beweinung". Besonders auffallend bei diesem Bilde, das auf landschaftlichen Hintergrund ganz verzichtet, ist die Anbetungsgeste Mariä. Im Sentiment der Gestalten macht sich ein Renaissanceempfinden noch stark bemerkbar. (Tizians 1559 entstandene Grablegung im Prado zeigt manche Ähnlichkeit mit Tintorettos Bild und mag vielleicht nicht unbeeinflußt von jenem entstanden sein.)
Wenn Osmaston, im allgemeinen mit Recht, betont, wie sehr sich gerade die Darstellungen der Grablegung durch besondere Zartheit und Verinnerlichung der Empfindung auszeichnen, so gilt dies doch nicht mit Recht von dem Gemälde in der Galerie zu *Parma*, das wir trotz der Bewunderung, die verschiedene Autoren diesem Werke zuteil werden lassen, nicht für ein gesichertes Bild Jacopos halten können. Hier befindet sich Christus links, von drei großen Engelsgestalten gestützt und getragen, während rechts unten der Stifter, vom hl. Dominicus empfohlen, sichtbar wird.

DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 130), DOGENPALAST (ABB. 90), S. GIORGIO MAGGIORE, S. CASSIANO. ROM, PRIVATBESITZ. LONDON, SAMMLUNG FARRER. BERLIN, DR. ALSBERG.

Die Darstellung in S. Rocco bricht in einer Weise mit der altvenezianischen Tradition, daß wohl zu Tintorettos Zeiten mancher Venezianer ebenso fassungslos vor diesem Bilde gestanden haben mag wie 300 Jahre später noch Ruskin, der Tintorettos Ungestüm hier übel angebracht fand. Welch ein Unterschied zu der Auffassung eines Giovanni Bellini (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), der nicht nur Tizian (Urbino, städtische Galerie), sondern sogar noch im Anschluß an letzteren el Greco (Toledo, S. Domingo el Antiguo)

gefolgt ist! Etwas unerhört Eruptives besitzt diese Schöpfung Tintorettos. Der große epische Stil des Meisters, der Stil der Heldensage, hat hier einen Höhepunkt erreicht. Seltsam, wie alles in diesem Bilde auf Kraft und Bewegung gestellt ist: himmlische und irdische Kraft, schlummernde und auflodernde, niederdrückende und emportragende, die Kraft des Lichtes, die über das Dunkel siegt, alles ein Fluten, ein Schwingen, ein mächtiges Atmen. Es ist nicht recht zu begreifen, wie Ruskin die Gestalt Christi, von der er richtig bemerkt, daß sie wie ein Donnerkeil aus dem Felsen hervorbricht, nicht erhaben, sondern nur schwach und gewöhnlich finden konnte. Derschau wird dem Bilde in höherem Grade gerecht, wenn er betont, daß dem Künstler hier das Licht zur Darstellung des das Körperliche entmaterialisierenden Geistigen dient, daß hier die unsterbliche Kraft des Geistes wie die eine Explosion begleitende Flamme aus der Grabkammer Christi nach oben dringt. Tintoretto stellt Christus schräg in die Höhe fahrend dar und erhöht dadurch den Eindruck der schnellen Aufwärtsbewegung. Die Kreuzesfahne, die der Heiland in seiner Linken am kurzen Schaft trägt, flattert frei in den Lüften und bildet eine wirkungsvolle Folie für Haupt und Oberkörper. Das Bahrtuch umrauscht seine Gestalt und scheint sich von ihr lösen zu wollen. Vier Engel mit mächtigen Flügeln sind um die Grabplatte bemüht, einer sich mit besonderer Kraft gegen sie stemmend, die beiden schwebenden greifen gleichsam nur spielerisch zu. Links nahen die heiligen Frauen dem Grabe. Die schlummernden Wächter versinken im Dunkel des Vordergrundes.

Als eine Art Vorstudie zu dem Bilde in S. Rocco – nicht von der gleichen Bedeutung und Eindruckskraft wie jene Darstellung, aber dennoch ein zweifellos eigenhändiges Werk des Meisters – darf die Auferstehung Christi bei Sir William Farrer in *London* gelten, in der die Figur des Heilandes auffallend klein gebildet ist.

Offenbar die früheste aller Auferstehungsdarstellungen befindet sich im Besitze des Dr. Alsberg in *Berlin* (früher in der Sammlung v. Nemes). Die Figur Christi, der, den rechten Arm erhoben, in der gesenkten linken Hand die Fahne haltend, emporschwebt, zeigt weder die edle Bildung noch auch jene Großartigkeit der Bewegung, wie sie in späterer Zeit derartige Darstellungen auszeichnen.

Eine vierte, noch fast gänzlich unbekannte Darstellung der Auferstehung Christi befindet sich im Privatbesitz zu *Rom*.[17] In diesem (schwerlich, wie es beim ersten Eindruck scheinen könnte, nur fragmentarisch erhaltenen) Bilde schwebt Christus schräg nach rechts empor, die Fahne im linken Arm haltend, den rechten Arm erhoben, von weitem Mantel umflattert; im Vordergrunde ist einer der Wächter schlafend dargestellt – diejenige Figur des Bildes, die den größten Raum einnimmt – die Haltung ähnlich, wenn auch nicht ganz so eindrucksvoll wie der schlafende Elisa im Deckenbilde der Scuola di S. Rocco; die beiden anderen Wächter fliehen in stürmischer Bewegung zurück, eingeklemmt in den schmalen Raum zwischen der Figur des aufschwebenden Christus und dem Rücken des Pferdes, das in starker Verkürzung hinter dem schlafenden Wächter sichtbar wird.

Die Auferstehung mit den Avogadori im *Dogenpalast* ist vor allem durch die starke Einbeziehung der Stifterfiguren bemerkenswert. Das Gemälde ist ja letzten Endes kein Altarbild, sondern ein Repräsentationsstück. Nur so erklärt es sich auch, daß der Engel am Grabe die drei Magistratspersonen dem Schutze des auferstehenden Heilandes empfiehlt. Auffallend viel Gewicht ist auf die Darstellung des Gartens gelegt.[18]

Die Darstellung in *S. Giorgio Maggiore* zu Venedig nimmt eine eigentümliche Zwischenstellung ein zwischen dem Altarwerk, in dem das biblische Thema die Hauptrolle spielt, und dem Repräsentationsbilde, in dem die Persönlichkeiten der Stifter ebensoviel Bedeutung besitzen wie das biblische Thema. Die Familie Morosini, die der hl. Andreas, als riesenhafte Erscheinung aufragend, empfiehlt, und die Gruppe des auferstehenden Christus mit Engeln beanspruchen den gleichen Raum im Bilde. Die Familie des Stifters zeigt fast keinerlei Anteil an dem Vorgang. Bis auf die Frau ganz links im Vordergrunde, die betend die Hände aneinanderlegt, scheinen alle mit anderen Gedanken beschäftigt zu sein, im Geiste an ganz anderem Orte zu weilen. Dadurch wird der Kontrast der beiden Bildteile in noch höherem Grade fühlbar. Bei der Darstellung des Auferstehenden ist es nicht völlig klar, ob Christus emporsteigt oder segnend niederschwebt, auch die den Heiland umgebenden, ihn stützenden Engel – ein sonst kaum wieder verwendetes Motiv – schaffen hierüber keine größere Klarheit. Zwei Engel halten am Grabe des Herrn Wache.

Fast ganz zum Repräsentationsbilde geworden ist die Auferstehung Christi in *S. Cassiano* in Venedig. Hier schwebt Christus, dessen Füße den oberen Rand des Sarkophages noch fast berühren, gerade und aufrecht, in ruhiger Haltung empor, die Fahne in der gesenkten Linken haltend, den rechten Arm segnend erhoben. Rechts unten kniet anbetend die hl. Cäcilie, links Cassianus. Der Heiland ist auffallend schlank gebildet, auch sein Gesicht länglich, der Körper fast frontal gesehen, ohne viel Verkürzungen. Man würde das Werk fast als archaisch empfinden, wenn nicht Christus gegenüber der Mittelachse des Bildes merklich nach rechts verschoben wäre.

DER AUFSCHWEBENDE CHRISTUS VEREHRT VON DEN HL. AUGUSTINUS UND JUSTINA. VENEDIG, S. MARIA ZOBENIGO.

Im Anschluß an die Darstellungen der Auferstehung Christi sei die des von Heiligen verehrten, aufschwebenden Christus angeführt. Das Bild in S. Maria Zobenigo hat viel Ähnlichkeit mit dem Hochaltarbilde von S. Cassiano, namentlich in Haltung und Gruppierung der Heiligen, doch ist Christus sehr viel stärker bewegt und in Verkürzung gesehen. Auffallend erscheint der kleine Maßstab der Figur Christi gegenüber dem der Heiligen. Justina (Katharina?) links, im Profil gesehen, mit vor der Brust gekreuzten Händen, wendet den Kopf anbetend empor, während rechts der hl. Augustinus (oder ist es Francesco di Paola?[19]) den Kopf fast geradeaus wendet, seine Haltung ist eine auffallend ruhige. Im Hintergrunde wird die Lagune sichtbar.

CHRISTI NIEDERSTIEG IN DIE VORHÖLLE. VENEDIG, S. CASSIANO (ABB. 86).

Es ist eine Höllenfahrt, wo alle Figuren sich in Bewegung befinden. Das Auge durchdringt nicht den Raum, nirgends scheint fester Boden zu sein. Christus schwebt hernieder, den beiden Stammeltern zugewandt, während rechts ein Engel davonfliegt und links unten ein anderer Engel eine Kette zu lösen scheint. Unter der Männerschar, die sich an Adam und Eva rechts anschließt, sind die vordersten ohne Zweifel Stifterbildnisse.

DIE HIMMELFAHRT CHRISTI. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 131), REDENTORE.

Das Bild von S. Rocco, das zu den gewaltigsten und visionärsten Schöpfungen der Scuola gehört, erschien Ruskin als das merkwürdigste des ganzen Zyklus. Recht hat der englische Kritiker auf jeden Fall darin, den Schauplatz eigentümlich zu nennen, da Christus, der Bibel zufolge, vom Ölberg aufstieg, hier aber sich die Szene in einem sumpfigen Tal abspielt, wo die Jünger teils umherwandeln, teils noch um den Sarkophag versammelt sind. Man darf wohl annehmen, was auch schon Ruskin tat, daß der Künstler durch die eigenartige Gruppierung der Figuren an die verschiedenen Male, da Christus seinen Jüngern erschien, hat erinnern wollen, gemahnen doch vor allem die kleinen Figuren im Mittelgrund an den Gang nach Emmaus (Luk. 24, 13). Die Verteilung in Gruppen, wie sie der Künstler vorgenommen hat, und die Art ihrer Gruppierung trägt aufs stärkste dazu bei, den unwirklichen Charakter des Ganzen zu unterstreichen. Über mächtigen Wolkenballen, die bis zu den Apostelgruppen hinunterreichen, von Engeln mit gewaltigen Schwingen umgeben, schwebt Christus empor. Die Engel halten nicht nur wie sonst Palmen, sie schwingen auch Lorbeerzweige. Christus ist eine majestätische Erscheinung, wenn auch der Kopf keine besonders edle Bildung zeigt. Nicht nur sein Körper, auch sein Geist scheint schon in höheren Sphären zu schweben.

Das Spätwerk im *Redentore* zeigt so recht, wie sehr sich der Meister in dieser Zeit nicht nur von der Bildtradition, sondern auch von jeder Naturwirklichkeit und aller Berücksichtigung realer Zusammenhänge losgelöst hat. Christus, über den Wolken schwebend, völlig der Erde entrückt, hat die Gebärde eines Segnenden (daher wird das Bild vielfach auch als „Christus in der Glorie mit Heiligen“ bezeichnet) – doch stimmt hierzu nicht der Gestus des Engels links, der erstaunt das leere Grab (kein Sarkophag, sondern ein Erdgrab) betrachtet. Die beiden Figuren im Vordergrunde endlich in ihrer eigentümlich zusammengefaßten Silhouette, antiken Flußgöttern gleichend, scheinen vielmehr in ein Repräsentations- oder Zeremonienbild zu gehören; ihre erstaunte Geste freilich und die leidenschaftliche Bewegung einzelner anderer Figuren widerspricht diesem Charakter durchaus.

DIE HIMMELFAHRT MARIAE. VENEDIG, GESUITI, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 161). DIJON, MUSEUM (ABB. 91).

Gegenüber den Darstellungen der Assunta von Tizian (in der Akademie von Venedig und im Dom zu Verona) zeigen die des Tintoretto den Unterschied, daß hier die Teile sehr viel weniger gegeneinander isoliert sind; auch fehlt die Figur Gottvaters, und Maria ist (im Bilde der *Gesuiti*kirche) ganz nach oben an den Bildrand hinaufgeschoben Ihre Arme sind wagerecht erhoben und werden von zwei Engeln gestützt. Engel und Seraphim tragen und umgeben Maria, Cherubim stellen die Verbindung zwischen der oberen Gruppe der Madonna und der unteren der Apostel dar, ja Seraphim lugen aus dem Sarkophag heraus, von dem gerade das Leintuch abgenommen ist. Dieses Motiv finden wir in späteren, dem Ende des 16. oder dem 17. Jahrhundert angehörenden Darstellungen öfters verwandt, wie denn überhaupt Tintorettos Bild unzweifelhaft besonders stark auf die spätere Zeit eingewirkt hat, Werke wie Annibale Carraccis „Himmelfahrt Mariae“ in S. Maria del Popolo in Rom oder, in noch höherem Grade, Agostino Carraccis Darstellung des gleichen Gegenstandes in der Pinakothek zu Bologna sind offensichtlich von Tintorettos Bild beeinflußt. Der Sarkophag ist im Bilde der Gesuitikirche gegenüber der Vorderebene nicht unwesentlich verschoben, was besonders dadurch augenfällig wird, daß im Gegensatz zu der sonstigen Überfüllung des Bildes mit Figuren der Raum zwischen dem Sarkophag und dem vorderen Bildrand von Figuren frei geblieben ist.

Die Darstellung im unteren Saal der *Scuola di S. Rocco*, die von Thode und Derschau wegen ihrer zu starken Restaurierung beiseite gelassen wurde, darf unzweifelhaft als eine der bewundernswertesten Schöpfungen des Meisters gelten. Es ist kaum eine schönere und gleichzeitig ausdrucksvollere Silhouette denkbar als diejenige, die hier die Figur der aufwärtsschwebenden Maria bildet, keine Silhouette zugleich, die gerade das Emporschweben in so einfacher und klarer Weise ausdrückt. Man bedenke, daß es sich (im Gegensatz zu allen früheren Darstellungen des Themas) um ein – dem Motiv des Aufwärtsschwebens doch keineswegs günstiges – Breitformat handelt! Wie im Bilde der Gesuitikirche, so erfüllt auch hier eine große Zahl von Seraphim den Raum, doch ist die Gruppierung aller Figuren eine wesentlich einfachere und klarere, Haltung und Ausdruck der Personen, die des Wunders der Himmelfahrt Mariä teilhaftig werden, bei aller Leidenschaftlichkeit der Hingabe ruhiger und edler. Auch hier wird ein Engel im Sarkophag sichtbar; dieser selbst aber steht parallel dem Bildrand und stellt gewissermaßen eine Fortsetzung des Türsturzes dar. Die Restauration, die laut Inschrift Antonius Florian im Jahre 1834 ausführte, hat der Schönheit der Komposition keinen Abbruch getan.

Eine Einzelfigur der Assunta, wohl das Fragment einer größeren Darstellung, befindet sich im Museum zu *Dijon*. Auf die außerordentliche Ähnlichkeit dieser Figur sowie des Bildes in der Gesuitikirche mit dem Stile des Paolo Veronese haben wir an anderer Stelle (Anm. 5 zu Kap. III) hingewiesen.

DIE KRÖNUNG MARIAE. VENEDIG, S. GIORGIO MAGGIORE. GRAZ, STADTPFARRKIRCHE.

Das in der älteren italienischen Malerei, in Florenz ebenso wie in Venedig, so sehr beliebte Thema der Krönung Mariä hat auch Tintoretto wiederholt behandelt. Schon bei Fra Angelico (Kloster S. Marco) erscheint der Vorgang der Erde entrückt und spielt sich in den Wolken ab. Fast immer finden wir in den älteren Darstellungen nur Christus und Maria; erst im Cinquecento Maria beiderseits von Gottvater und Christus umgeben. Das Altarbild von S. Giorgio Maggiore ist unter besonderen Bedingungen entstanden: der Altar war dem hl. Benedikt geweiht (die Mönche des Klosters S. Giorgio waren Benediktiner), und so erblicken wir denn unterhalb der Gruppe von Maria, Christus und Gottvater, die von Engeln getragen werden, links die Gestalt des hl. Benedikt mit Stab und Buch, machtvoll aufragend; rechts kniet auf Wolken Papst Gregor mit ausgebreiteten Armen, von den Märtyrern Placidus und Maurus empfohlen. Ganz unten die Brustbilder von fünf Benediktinermönchen.

Viel mehr dem Typus einer „Himmelfahrt Mariä“ entspricht das nicht eigenhändige Werk der Stadtpfarrkirche in *Graz*. Die Gruppe von Maria, Gottvater und Christus hat mit dem Bilde von S. Giorgio große Ähnlichkeit. Die zahlreichen Zuschauer unten indes zeigen ganz ähnliche Gesten und Gruppierung, wie wir sie so oft in barocken Darstellungen der Himmelfahrt Mariä wiederfinden.

DAS JÜNGSTE GERICHT. VENEDIG, S. MARIA DELL'ORTO (ABB. 63), S. MARCO.

Das gewaltige Werk von S. Maria dell' Orto verdient als Ganzes wie in Einzelheiten seiner inhaltlichen Gestaltung allergrößte Aufmerksamkeit. Auch hier weicht der Künstler von dem üblichen Schema ab, in der Gruppierung Christi und seines himmlischen Hofstaates ebenso wie darin, daß keine Leidenswerkzeuge gegeben sind und auch die posaunenblasenden Engel fehlen. Christus erscheint nicht zornig wie in dem berühmten Bilde des Camposanto in Pisa oder bei Michelangelo. Nur einige wenige der Apostel und Heiligen sind dargestellt und die Apostel mit den Märtyrern und Konfessoren zusammen zu einer Gruppe vereinigt. Das weibliche Element tritt in diesem Bilde noch wesentlich stärker als sonst in den Vordergrund.

Tintoretto gibt nicht wie Giotto, Fra Angelico und auch noch Signorelli ein Extrakt repräsentativer Darstellungen. Seine Auffassung darf bis zu einem gewissen Grade naturalistisch genannt werden. Der Moment des Auferstehens von den Toten ist ganz realistisch geschildert: wie die Skelette sich mit Haut und Haaren überziehen usw. Während noch von den Engeln die Auferstehenden aus den Gräbern geholt werden, fährt schon Charon einen Teil der Verdammten über den Höllenstrom. Seit Giotto hat in keinem „Jüngsten Gericht“ der Höllenstrom eine solche Rolle gespielt wie in diesem Werke Tintorettos. Seine elementar zerstörende Wucht ist mit grauenerregender

Klarheit eindringlich gemacht. Das Motiv des hl. Michael mit der Wage links oben findet sich in der italienischen Malerei selten wieder (meist sind alle drei Erzengel dargestellt, wie wir dies z. B. bei Signorelli finden), dagegen ist es der nordischen Kunst sehr vertraut. Es besteht bei Tintoretto nicht wie in allen früheren Darstellungen eine scharfe Scheidung zwischen Auferstehenden links und Verdammten rechts. Alles wogt und flutet durcheinander.
Für die Darstellung eines „Jüngsten Gerichts", fälschlich „Paradies" genannt, am Tonnengewölbe über dem Haupteingang des Atriums von *S. Marco*, soll Tintoretto die Kartons geliefert haben; doch ist der Meister noch vor Vollendung der Arbeit gestorben, so daß einzelne Teile des Werkes nach Zeichnungen von Schülern (Domenico Tintoretto, Aliense u. a.) ausgeführt wurden. Die gesamte Komposition zerfällt in fünf Teile: einen Mittelstreifen und an beiden Seiten je zwei Längsstreifen übereinander. Im Mittelteil thront Christus zwischen Maria und Johannes, darunter befindet sich das Kreuz, von zwei Engeln angebetet, weiter unten zwei knieende betende Gestalten. In den seitlichen Streifen rechts sind oben sechs Apostel auf Wolken sitzend, mit Büchern in den Händen, jeder Apostel von zwei Lilien haltenden Engeln begleitet, dargestellt, darunter die Seligen; auf der anderen Seite, links, im oberen Streifen weitere sechs Apostel, unten die Verdammten.

DAS PARADIES. VENEDIG, DOGENPALAST (ABB. 185–186). PARIS, LOUVRE (ABB. 184). MADRID, PRADO. VENEDIG, S. PIETRO DI CASTELLO.

Das „Paradies" in der Sala del Gran Consiglio des Venezianer Dogenpalastes, das umfangreichste Bild, das Tintoretto geschaffen, ist gewissermaßen das Gegenstück zum „Jüngsten Gericht". Im Kontrast zu der Furchtbarkeit und Bewegung, die das „Jüngste Gericht" durchzittert, ist hier alles zeitlose Milde und Seligkeit, ein ruhiges Schimmern und Fluten. Nicht weniger als ungefähr 500 Figuren enthält das Riesengemälde. Sie stufen sich in drei mächtigen Kreisen, gleichsam eine neue Gestalt jener Himmelsrose bildend, die Dante im 30. Gesange seines Paradieses besingt:[20]

Wir sind getreten aus dem letzten Triebe
Des Weltenrings zu dem des reinen Lichtes.

Und auf die Blumen fallen helle Funken,
Rubinen gleich, die sich mit Gold umschlingen.

Ein Licht ist in den oberen Revieren,
Das unser Schöpfer denen all bereitet,
Die ganz in seinem Anschaun sich verlieren.

So sah ich ringsum überm Lichte drehend
All die sich spiegeln in viel tausend Sitzen,
Die heimgekehrt sind dieser Welt entgehend . . .

Und wenn nun schon die untren Sprossen blitzen
Von solcher Pracht – wie mag sich dann erst breiten
Die Rose bis zu ihren obern Spitzen.

Und weder in den Höhen noch den Weiten
Verwirrt' ich mich: ich habe ganz besessen
Das Wie und Wieviel aller Herrlichkeiten.

Hier wird das Nah und Fern nicht mehr gemessen,
Denn wo Gott selber unvermittelt schaltet,
Ist das natürliche Gesetz vergessen.

In einer lichten Rose Form erschaute
Ich also die geweihten Himmelsheere,
Mit seinem Blut des Heilands Angetraute.

Und schien auch von der Blume bis nach oben
Die Zahl der Fliegenden zu überschwemmen:
Nie ward das Bild und seine Pracht verschoben.

Tintorettos Bild hatte das große Gemälde Guarientos zu ersetzen, das 1577 bei dem Brande größtenteils zerstört wurde und von dem noch einige Bruchstücke erhalten sind. Dieses Bild stellte eine Marienkrönung im Kreise der Seligen dar, und man las auf dem Gemälde die (Dante zugeschriebenen) Verse:

L'amor che mosse già l'eterno padre
Per figlia avher di sua deità trina
Costei che fu del suo figliuol poi madre
De l'universo qui la fa regina.

In Tintorettos Werk im Dogenpalast sind ganz oben Christus und Maria dargestellt, deren Strahlenkranz von sieben Sternen auf die sieben Kirchen hinweisen soll. Schwebende Engel umgeben diese Gruppe. Es folgen die Evangelisten, Apostel und Erzväter, die Patriarchen des Alten Testamentes, David, Moses, Salomon, Noah und Abraham, Adam und Eva, zuletzt die Kirchenväter und Heiligen. In der Mitte bildet die unterste Zone eine Schar von Engeln. Unter der endlosen Zahl von Märtyrern und Heiligen erblickt man die großen Ordensstifter, die heilige Justina (Paduas weibliche Patronin), Sebastian, Laurentius, Stefan, Agnes und Georg, weiter Magdalena und Christophorus mit der riesigen Weltkugel.[21]

Die Skizze im Louvre steht mit ihrer viel schärferen Betonung der einzelnen Himmelsringe Dante noch näher als das große Venezianer Werk, das, wie schon Ridolfi berichtet, dem durch die sogenannte „Große Litanei" vorgeschriebenen Schema folgt. Es würde zu weit führen, auf die Unterschiede der inhaltlichen Behandlung des Venezianer und

Pariser Bildes im einzelnen einzugehen. Betont werden muß aber, daß die Pariser Skizze in einer Marienkrönung gipfelt und im einzelnen stärker akzentuiert und luftiger wirkt. Sie ist dem ausgeführten Werke im Dogenpalast unzweifelhaft außerordentlich überlegen.

Das Bild im Prado, das Velazquez in Venedig gekauft haben soll, kann unmöglich als Skizze zu dem großen Venezianer Bild angesprochen werden. Es ist offenbar eine Arbeit *nach* dem Venezianer Werk und nicht eigenhändig. Die Qualität ist alles andere als hervorragend, die Änderungen gegenüber jenem Bilde sind sehr ungeschickt und unglücklich (vor allem die Gestalt Gottvaters). Interessant ist zu sehen, wie die in Venedig durch die Türen und die Rückwand des Hochsitzes entstandenen Lücken hier durch Engel und eine Darstellung der Erdkugel ausgefüllt sind. Das männliche Brustbild rechts unten von mehr spanischem als italienischem Typ mutet wie ein Stifterporträt an. Wahrscheinlich ist das Werk eine spanische Kopie und geht bestenfalls auf eine verschollene Originalskizze Tintorettos zurück.

Eine Paradiesdarstellung, ein Mosaik in der Cappella Ognisanti in *S. Pietro di Castello* in Venedig, die im Entwurf auf Tintoretto zurückgeht, in Hochformat, oben oval, wirkt durchaus als Altarbild mäßigen Umfanges. Die Madonna mit dem Kinde erscheint ganz klein, hoch hinaufgeschoben, darüber Gottvater. Die Komposition erinnert im ganzen ein wenig an die „Disputa“ Raffaels, in den Stil der beginnenden Barockzeit übersetzt. Im Vordergrunde sind die vier Evangelisten auffallend groß dargestellt.

MADONNEN- UND KIRCHLICHE REPRÄSENTATIONSBILDER

In zahlreichen von uns erwähnten Darstellungen aus dem Neuen Testament, namentlich denen der Auferstehung und Himmelfahrt Christi, tritt die Vergegenwärtigung des biblischen Vorganges ganz zurück gegenüber dem Charakter des Repräsentations- und Zeremonienbildes. Anzuschließen sind einige andere Bilder, die in noch höherem Grade als die genannten Werke Repräsentationsstücke sind. Es handelt sich hier vor allem um Devotionsbilder von Amtspersonen, Dogen oder hohen Staatsbeamten, die vor der Madonna oder dem Erlöser knieen. Eine besondere Rolle spielt bei diesen Darstellungen naturgemäß der hl. Markus als Schutzpatron des venezianischen Staates.

Madonnenbilder sind in Tintorettos Oeuvre nicht überaus häufig; fast immer wird die Madonnendarstellung in eine größere Handlung oder in ein umfangreiches Repräsentationsstück einbezogen.

DIE HEILIGE JUNGFRAU MIT DEM CHRISTKIND. WIEN, SAMMLUNG STEFAN VON AUSPITZ (ABB. 9). DETROIT, MUSEUM (FRÜHER MÜNCHEN, K. W. BACHSTITZ) (ABB. 22). FLORENZ, GAL. PITTI. NEAPEL, NATIONAL-MUSEUM.

Die uns erhaltenen Madonnendarstellungen des Meisters sind vermutlich nur Fragmente aus größeren Darstellungen.

Es befremdet ein wenig, daß Tintoretto, der wie kaum ein zweiter Maler das Hohelied der Mutter gesungen, der Verherrlichung der Gottesmutter so wenig Interesse entgegenbrachte. Daß der Madonnenkult durch Tintorettos Kunst so wenig Förderung erfuhr, lag aber wohl nicht an dem Künstler allein, sondern an der religiösen Stimmung seines ganzen Umkreises.

Die Bilder im Museum zu *Detroit*[22] und bei St. von Auspitz in *Wien* sind offenbar Ausschnitte aus größeren Gemälden. Die Haltung von Madonna und Kind findet nur darin ihre Erklärung, daß beide sich knieenden Amtspersonen oder einem Stifter zuwenden, der, vielleicht noch von seiner Familie begleitet, durch seinen Schutzpatron empfohlen wird. Vermutlich ist auch das Bild im *Pal. Pitti* das Fragment einer größeren Darstellung, vielleicht einer ähnlichen, wie sie uns, offenbar aus späterer Zeit, im Berliner Museum (Madonna in Wolken mit zwei Evangelisten) oder in der Venezianer Accademia (Madonna di S. Cosma e Damiano) erhalten sind. Nur eine kleinere, aber kaum eigenhändige Darstellung im Museum von *Neapel* scheint vollständig erhalten zu sein: die Madonna mit Kind, auf der Mondsichel sitzend, bis zu den Knieen sichtbar, von einem Seraphimkranz umgeben, hält in der linken Hand ein Buch, mit der rechten das auf ihrem Schoße liegende Kind.

DIE MADONNA MIT DEN CAMERLENGHI. VENEDIG, AKADEMIE (ABB. 84).

Die Huldigung der Venezianer Tesorieri oder Camerlenghi Michiel Pisani, Lorenzo Dolfin und Marin Malipiero mit ihren Sekretären erscheint hier in der Form einer Anbetung der Könige. Das Bild ist schon im Grundmotiv sehr zeremoniell, und der Meister hat noch das Seinige dazu getan, um die Madonna, von ihrem heiligen Hofstaat umgeben, etwas preziös erscheinen zu lassen. Doch treten die Heiligen Theodor, Sebastian und Markus gegen die Gruppe der Stifter durchaus zurück. Bei dieser Gelegenheit ist darauf hinzuweisen, daß sich bei Tintoretto das Verhältnis von Stifter und Heiligenfigur in derartigen Devotionsbildern den älteren Meistern, sogar Tizian gegenüber völlig verschoben hat. Der Stifter wird in einem Maße Hauptperson, wie es außer in der Pesaro-Madonna Tizians in venezianischer Malerei kaum zu finden ist. Vielleicht die größte Steigerung von Tintorettos Auffassung wird uns in dem Michael mit dem Stifter in S. Giuseppe di Castello begegnen.

DIE MADONNA MIT DER HL. KATHARINA, LUDWIG VON TOULOUSE, MARKUS UND JOHANNES EV. LYON, MUSEUM.

Eigenartig, daß hier eine Heilige – Katharina – der Madonna von Markus und anderen Heiligen empfohlen wird; die mystische Vermählung der Katharina ist nicht dargestellt, wenn auch das Christuskind sich der Heiligen mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit zuwendet. Darf man, angesichts der porträtmäßigen Züge der Katharina, annehmen, daß hier eine Stifterin, vielleicht die Gattin eines Dogen als hl. Katharina vor der Madonna erscheint und durch den Schutzpatron von Venedig, den hl. Markus, empfohlen wird?

DER HL. MARKUS MIT PROKURATOREN. BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM. DIE HL. JUSTINA MIT PROKURATOREN. VENEDIG, AKADEMIE (ABB. 146).

Beide Bilder hingen einst in dem Palast der Venezianischen Staatskasse (Magistrato dei Camerlenghi di Commune), und das der Venezianer Akademie ist offenbar als Gegenstück zu dem früheren Berliner Bilde entstanden. Die Gemälde beweisen aufs neue die Kraft von Tintorettos Phantasie. Nach der schon geschilderten Darstellung der Madonna mit den Camerlenghi in Form einer Anbetung der Könige hat der Meister diese neuen Einkleidungen des Themas gefunden. Die Inschrift „Tres et unus" des Berliner Bildes weist darauf hin, daß die drei Nobili ihr Amt gemeinsam verwalten, die weiteren Worte der Inschrift „Pensate la fin" sollen die Geste des Heiligen deutlicher erklären, der die Schatzmeister auf die große Verantwortlichkeit ihres Amtes (alle Gelder liefen bei ihnen ein, und alle Auszahlungen wurden von ihrer Kasse erledigt) hinweist. Aufs lebhafteste beteuern die Prokuratoren, daß sie der Worte des Heiligen wohl eingedenk sind. Veranschaulicht so dieses Bild, daß die Beamten jederzeit vor dem hl. Markus als eigentlichem Herrn von Venedig Rechenschaft abzulegen bereit sind, so ist der Sinn des anderen, daß sie sich vertrauensvoll in den Schutz der Patronin von Padua, der hl. Justina, begeben.
Das Venezianer Bild ist eine großartige Steigerung des Berliner Gemäldes. Das Motiv des Bildes ist den Darstellungen der Schutzmantel-Madonnen entnommen, jedoch durch die Art der Neigung des Kopfes der Heiligen und durch ihr Heranschweben bewegter gestaltet als die traditionellen Schutzmantel-Bilder. Das Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum wirkt in äußerlichem Sinne lebendiger durch die lebhafte Unterhaltung des Heiligen mit den Prokuratoren, das Venezianer dagegen feierlicher, jedoch dank der Haltung der hl. Justina ohne jede Starrheit.

DIE MADONNA MIT DEN HEILIGEN CÄCILIA, THEODOR, MARINA (ODER ANTONIUS VON PADUA?), COSMAS UND DAMIAN. VENEDIG, AKADEMIE (ABB. 144).

Eine eigentümliche Wolkenszenerie, die bis auf die Erde herabreicht. Alles im Bilde ist Bewegung, Handlung. Die beiden heiligen Ärzte sind in Dogengewänder gehüllt und

der fast stiftermäßige Charakter ihrer Adoration wird noch dadurch verstärkt, daß der heilige Theodor sie zur Madonna hinaufweist. In der Mönchsfigur ist anscheinend nicht, wie meist angenommen wird, der hl. Antonius, sondern die hl. Marina, ein krankes Kind in den Armen haltend, dargestellt[23]. Die Madonna hat kein Auge für die Heiligen, sie blickt gedankenvoll und leicht schwermütig auf das Christkind herab.

DIE MADONNA MIT DEN EVANGELISTEN LUCAS UND MARKUS. BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM (ABB. 145).

Die Madonna, ebenso wie auf dem vorher besprochenen Bild und dem noch zu erwähnenden „hl. Michael" in Dresden auf der Mondsichel, hält niederblickend das Christkind, das sich lebhaft den beiden auf Wolken gelagerten Evangelisten zuwendet. Die Szene geht in himmlischen Regionen vor sich, nicht wie sonst stehen oder knieen die beiden Heiligen auf der Erde. Den Typus dieses Kirchenbildes werden wir in dem „hl. Marcilian" wiederfinden.

DIE MADONNA MIT VIER SENATOREN. VENEDIG, AKADEMIE.

Diese Darstellung hat einen im Vergleich zu den meisten übrigen Schöpfungen des Künstlers ungewöhnlich intimen Charakter. Schon durch die starke Konzentration der Figuren erhält die Stimmung etwas Trauliches; die Figuren sind nicht wie sonst in dekorativ-repräsentativer Weise nebeneinander aufgereiht, sondern gruppieren sich um die Madonna.

VIER DEVOTIONSBILDER. VENEDIG, DOGENPALAST, SALA DEL COLLEGIO (ABB. 147–149).

Die 1581–84 entstandenen, jetzt durch Restaurierung in ihrer Wirkung erheblich beeinträchtigten Repräsentationsbilder der Sala del Collegio bedeuten in ihrer Komposition wie in ihrer Gesamtauffassung eine großartige Steigerung der „Madonna mit den Camerlenghi" von 1567 in der Venezianer Akademie sowie des Repräsentationsbildes in Lyon. Es sind Votivbilder, in denen der Doge, vom hl. Markus empfohlen, vor der Madonna oder vor dem Erlöser kniet; wie Escher[24] meint, nicht so sehr aus einer transzendentalen Stimmung heraus oder aus dem Wunsche entstanden, die Hilfe oder den Schutz des Göttlichen anzuflehen, als vielmehr in dem sicheren Gefühl, des himmlischen Beistandes jetzt und für immer gewiß zu sein. Das Schema der Darstellung ist in allen Bildern ein ähnliches: einerseits Christus oder die Madonna sitzend oder auf Wolken herabschwebend, auf der anderen Seite knieend der Doge, von Heiligen empfohlen.
Noch fast altertümlich in der Anordnung erscheint das erste der Bilder: *Der Doge Andrea Gritti vor der Madonna.* Links der Doge, vom hl. Markus empfohlen, rechts auf einem um mehrere Stufen erhöhten Podium Maria mit Kind, ruhig sitzend, von einem Seraphimkranz umgeben, zu Füßen des Thrones rechts der hl. Bernardin von Siena, dahinter

Ludwig von Toulouse, links die hl. Marina in Mönchstracht. Daß der Künstler hier ein so einfaches Schema wählte, hatte darin seinen Grund, daß er eine bei dem Brande 1574 untergegangene Komposition Tizians zu ersetzen hatte, an die er sich offenbar mit einiger Genauigkeit anlehnte (diese Komposition ist in einem Holzschnitt erhalten). Von besonderem Interesse sind hier die Aufzeichnungen Marino Sanutos in seinen Diarii[25], weil sie uns an einem Beispiel zeigen, warum gerade diese und nicht andere Heilige für die Darstellung gewählt wurden: Bernardin von Siena, so berichtet Sanuto, weil die Wahl des Dogen an seinem Namenstage stattfand, Marina, weil Andrea Gritti wegen der Rückgewinnung von Padua zum Dogen gewählt worden sei und weil diese Wiedereroberung an ihrem Namenstage stattgefunden habe, Ludwig von Toulouse, weil sein Schützling, Alvise Pisani, bei der Wahl des Dogen ausschlaggebend gewesen sei. An diesem Beispiel sehen wir, wie die Auswahl der assistierenden Heiligen immer aus dem Gesichtspunkte der besonderen persönlichen Beziehungen der Heiligen zum Dogen erfolgte.
Das folgende Bild: *Die Vermählung der hl. Katharina* in Gegenwart des hl. Markus und Franziskus und des Dogen Francesco Donato zeigt namentlich in der kontrapositorischen Haltung der Madonna den Stil des Künstlers viel reiner und weniger beeinflußt von Traditionen (obwohl hier vielleicht von einer Anpassung an die Art Veroneses gesprochen werden darf). Der Kopf der Katharina, durch zahlreiche Reproduktionen berühmt geworden, ist von besonderer Schönheit. Ähnlich dem Gonzagazyklus wird auch hier das Bild von Draperieen eingerahmt: links durch den Vorhang hinter der Madonna, rechts durch die herabschwebenden Figuren von zwei Engeln mit einem Fruchtkorb.
Noch zaghaft erscheint diese Darstellung gegenüber dem dritten Bild, dem *Dogen Niccolò da Ponte im Gebet vor der Madonna*, einer der kühnsten und großartigsten Konzeptionen des Meisters. Die Madonna schwebt, unter einem von Engeln getragenen Baldachin, in Wolken, während von rechts, ebenfalls auf Wolken, die Heiligen Nikolaus und Markus herniederschweben, den Dogen Niccolò da Ponte empfehlend. Wie in all diesen Bildern, kniet auch hier der Doge auf einem freistehenden Treppenpodest, über den hinweg der Blick auf Lagune und Dogenpalast frei wird.
Das letzte Bild, *der Doge Alvise Mocenigo vor dem Erlöser*, ist durch Übermalung am ärgsten entstellt worden. Beeinträchtigt wird der Eindruck des Bildes auch durch die Erinnerung an die sehr viel großartigere Skizze des Metropolitan-Museums (Abb. 135) mit ihrer viel schärferen Akzentuierung und Zusammenfassung der einzelnen Gruppen, wo der Doge (der nicht wie im ausgeführten Bilde des Dogenpalastes vom hl. Markus begleitet ist) durch seine Isolierung sehr viel eindrucksvoller erscheint, wo namentlich auch die Gruppe der Heiligen rechts unvergleichlich viel lebendiger wirkt. Offenbar war das größere (höhere) Format des Bildes im Dogenpalast, indem es den Künstler zu einer Zerstreuung und Lockerung der Figuren veranlaßte, der Gesamtkomposition nachteilig. – Die dargestellten Heiligen sind: Nikolaus, Andreas, Johannes der Täufer und der Bischof Ludwig.

DER THRONENDE CHRISTUS MIT DEN HEILIGEN MARKUS UND GALLUS. VENEDIG, S. GALLO.

Das (überaus ungünstig aufgestellte) Bild in der Kirche S. Gallo (in Hochformat, oben oval), eines der allerfrühesten Werke des Meisters, entspricht nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Auffassung noch fast ganz der Art des frühen Cinquecento. Ein ruhiges Repräsentationsbild, das im Vergleich zu späteren Schöpfungen des Künstlers eine durchaus hieratische Befangenheit zeigt.

DIE HL. DREIFALTIGKEIT. TURIN, KGL. GALERIE (ABB. 88).

Der Meister lehnt sich hier noch an das herkömmliche Schema an, wie es uns aus den Missalebüchern bekannt ist und auch im italienischen Quattrocento (Masaccio, Florenz, S. Maria Novella; Pesellino, London, National Gallery) öfters begegnet, wie es auch in ganz derselben sakralen Form bei Albertinelli (Florenz, Akademie) wiederkehrt. Erst Rubens in seinem Bilde der Bibliothek in Mantua hat dieses Schema durchbrochen. Tintorettos Bild ist schwerlich, wie neuere Autoren meinen, das Fragment einer größeren Kreuzigungsdarstellung; wo sollten sich, angesichts der starken Verkürzung im gekreuzigten Christus, weitere Figuren befunden haben? Vielleicht war das Bild ein Deckenbild.

DIE ANBETUNG DES HL. GEISTES. ROM, GAL. COLONNA (ABB. 172).

Eine in jeder Hinsicht eigenartige Darstellung. Wohl selten wieder finden wir bei Tintoretto eine derartige Konzentration aller einzelnen Teile auf das Hauptmotiv. In der Mitte, völlig frontal gesehen, die Taube des hl. Geistes, nach allen Seiten einen Glorienschein ausstrahlend, der von symmetrisch angeordneten Cherubim erfüllt ist. An beiden Seiten im Vordergrunde je zwei Stifterporträts. Der Erhaltungszustand ist in einzelnen Teilen kein sehr günstiger, und es scheint daher nicht gänzlich ausgeschlossen, wenn auch wenig wahrscheinlich, daß wir hier nur das Fragment einer größeren Darstellung vor uns haben.

Zu erwähnen sind an dieser Stelle auch die beiden Darstellungen der *drei Proveditori sopra la Ragione vor der Madonna und dem auferstehenden Christus* (Akademie von Venedig): zwei Bilder in schmalem Breitformat, die kaum als eigenhändige Werke Jacopos bezeichnet werden dürfen. Die Anordnung ist in beiden Bildern die gleiche: links die drei Senatoren als Brustbilder nebeneinander, rechts Maria mit dem segnenden Kinde bezw. Christus, der aus dem Sarkophag heraus sich den Senatoren zuwendet; sein Gestus zeigt keineswegs irgendwelche Größe oder Schönheit.
Genannt sei hier endlich noch die *Allegorie der Kirche* (Mosaik in *S. Marco*, rechtes

Seitenschiff, Galerie, nahe dem südwestlichen Vierungspfeiler), eine weibliche Gewandfigur, die rechte Hand auf die Brust legend, im rechten Arm das Kreuz, mit der Linken das Buch haltend, das die Inschrift zeigt: Venite ad me omnes qui concupiscitis me et a generationibus. Die Figur steht auf einem achteckigen Sockel mit der Inschrift: Lapis angularis.

HEILIGE UND MÄRTYRER

DAS WUNDER DER HL. AGNES. VENEDIG, S. MARIA DELL'ORTO (ABB. 19).

Tintoretto hat aus der Geschichte der hl. Agnes für sein Bild einen Moment gewählt, der von keinem anderen Künstler dargestellt wurde: die Erweckung des Sempronius durch die Heilige. Der Sohn des Präfekten, der von Agnes zurückgewiesene Liebhaber, der sie aus Rache bei seinem Vater ihres Glaubens wegen angezeigt hatte, ist, als er sie während ihrer Folterung berührte, in Zuckungen verfallen und gestorben. Das Gebet der Heiligen erweckt ihn zu neuem Leben. Und diesen Augenblick hat Tintoretto dargestellt. Die Gründe für die Wahl gerade dieses Momentes sind leicht erklärlich. Einmal hat der Künstler damit die Darstellung der eigentlichen Marter vermieden, dann hat er aufs eindringlichste die Macht des Gebetes zeigen, zur Gläubigkeit die Lässigen auffordern können; und nicht zuletzt konnte bei der Wahl dieses Momentes stärkste Bewegung gegeben werden, höchstes Erstaunen im weiten Umkreis der Heiligen, vor allem bei dem Präfekten und seiner Umgebung. Die Bewegungen wirken jedoch übertrieben. Es fällt ein Streben nach möglichster Deutlichkeit auf, und eine Äußerlichkeit, die man sonst bei Tintoretto, auch in der Frühzeit, selten findet. – Das Wunder, das die Heilige vollführte, war nicht imstande, sie vor dem Martertode zu retten, und so bringen ihr bereits Engel aus den Lüften die Märtyrerkrone. Zum Himmel empor blickt der zum Leben erweckte Sempronius. Daß die Heilige von ihrem bekannten Attribut, dem Lamm — einem köstlich gemalten Schäfchen —, in dieser Szene begleitet erscheint, gibt in der offenbar gewollten Naivität dem Ganzen etwas Genrehaft-märchenartiges. Ob die Frauen im Hintergrund Mitglieder der Familie Contarini sind, wie Phillipps vermutet, muß dahingestellt bleiben, darf aber einige Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen.

DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS. LONDON, BRITISH MUSEUM. VENEDIG, S. TROVASO (ABB. 100).

Zu wiederholten Malen hat den Künstler das Thema der Versuchung des heiligen Antonius beschäftigt. Zahlreiche, im British Museum erhaltene Kompositionsstudien zeigen, daß er in verhältnismäßig früher Zeit an zwei Breitbildern arbeitete, von denen das eine die Versuchung des Heiligen durch den Teufel in Gestalt wilder Tiere, das andere die Ver-

suchung durch Frauen darstellte. In den 70er Jahren greift der Maler in seinem Bilde in *S. Trovaso* zu Venedig das Thema der Versuchung des hl. Antonius noch einmal auf. Es sind die Verkörperungen der Eitelkeit, der Habgier, der Unkeuschheit und der Genußsucht oder Trägheit, die den Heiligen umstellen, sich an ihn herandrängen, versuchen, ihn zu Fall zu bringen und die reinen Gewänder ihm wegzuziehen. Aber der Heilige, dessen Rosenkranz in einzelne Kugeln aufgelöst und dessen Gebetbuch zerrissen neben Stab und Glocke am Boden liegen, hat kein Auge für das vierblätterige Kleeblatt des Teufels und wendet sich zu Christus empor, der aus den Lüften als Beschützer und Befreier naht. Die Frauen sind echt tintoretteske Gestalten, die ihre Sinnlichkeit mehr durch den gesamten Rhythmus ihrer Bewegung ausdrücken als durch ihre Gesichtszüge und in dieser Art, den Heiligen zu umschmeicheln, ihn zu locken und zu verführen, nachdrücklicher und fesselnder wirken, als wenn sich der Künstler mit ein paar schönen Larven begnügt hätte. Im einzelnen bemerkt man eine Reihe origineller Züge. Die Teufelin rechts trägt nicht wie ihre Genossin links Teufelshörnchen, sondern pfeilendenartige Gebilde ragen aus ihrem Haar. Wie auf ihrer Hand unreines Höllenfeuer lodert, entfährt der nackten Frau am Boden das höllische Feuer aus dem Mund. Die mit Gold Lockende schwingt die Geißel. Mit der stark gehörnten Rückenfigur hat Tintoretto wohl Luzifer selbst darstellen wollen.

DIE ERSCHEINUNG DES HL. AUGUSTINUS. VICENZA, MUSEO CIVICO.

Die Szene, wie der hl. Augustinus den Pestkranken erscheint, hat der Meister in einem wenig bekannten Spätwerk der Galerie zu Vicenza dargestellt. Der Heilige erscheint auf einer Wolke, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte horizontal ausgestreckt, während die Kranken unten im Vordergrunde liegen oder kauern, größtenteils Aktfiguren mit kurzen blauen Gewandstücken. Eigentümlich, aber für die Spätzeit des Meisters nicht uncharakteristisch ist es, wie die Figuren über die Bildfläche zerstreut sind. Einige bewegen sich auf kurzen Krücken vorwärts, ein rechts im Vordergrund Zurückgesunkener wird von einer Frau gestützt. Links im Mittelgrunde stehen drei Zuschauer. Hügelkulissen fassen die Szene auf beiden Seiten ein, im Hintergrunde erblickt man die Fassade einer Kirche. Sehr charakteristisch für die Auffassung des Malers ist es, daß nirgends Pestbeulen sichtbar werden, daß überhaupt alles, was Grauen erregen könnte, vermieden ist.

LEGENDEN AUS DEM LEBEN DES HL. CASSIANUS. VENEDIG, S. CASSIANO.

Die drei kleinen Legendenbilder an der Orgelbrüstung von S. Cassiano können, trotz Thode, schwerlich als gesicherte Werke des Meisters betrachtet werden, sollen aber gleichwohl hier nicht unerwähnt bleiben: im ersten, links seitlich sich befindenden Bilde ist die Weihe des Heiligen zum Bischof dargestellt: sieben ruhig sitzende Figuren, drei in der Mitte, je zwei an den Seiten. Das Mittelbild zeigt Cassianus auf der Flucht vor Ver-

folgern, eine sehr naive Darstellung: der Heilige mit wagerecht ausgestreckten Armen davoneilend, während ihm die Verfolger dicht auf den Fersen sind. Im letzten Bilde sehen wir den Heiligen, wie er Knaben Unterricht erteilt, an einem Pulte rechts sitzend, während die Schüler in zwei Reihen vor ihm sitzen oder stehen.

DAS MARTYRIUM VON VIER HEILIGEN (SOGEN. MARTYRIUM DER HL. COSMAS UND DAMIAN). VENEDIG, S. GIORGIO MAGGIORE (ABB. 196).

Die hier verherrlichten jugendlichen Glaubenshelden erleiden einen dreifachen Tod: sie werden ans Kreuz geschlagen, gesteinigt und mit Pfeilen durchbohrt. Aber ein Wunder geschieht: die Pfeile und Steine kehren um und treffen mit Wucht die Soldaten. Es ist eine ungemein bewegte Szene, aber sie gibt sich nicht etwa in wilder Erregtheit und einem von rohem Naturalismus diktierten äußerlichen Betonen der Schrecken des Martyriums aus; auch hier ist der künstlerische Legendenton getroffen, der uns die Krönung des Ganzen, die Erscheinung des in weiter Wolkenglorie niederfahrenden Engels mit der Märtyrerpalme, fast selbstverständlich macht. Dieses Bild, das zu den frühesten der unzähligen Martyriumsdarstellungen des Barock gehört, ist in seiner dramatischen Bewegtheit, seinem stolzen Gottvertrauen und seiner vornehmen Auffassung nicht übertroffen worden. Figuren und Wunder türmen sich in dem Bild. Unten am Fuße des Hügels der schon ganz verzückte, pathetische Heilige, der von drei Schergen ans Kreuz gebunden wird, darüber die stolz in ihr Schicksal ergebenen, an einen Baum gefesselten Gefährten und schließlich der an ein etwas schiefstehendes Kreuz Geschlagene, der zum Brennpunkt aller Wundererscheinungen wird und alle überragt. Fast meint man, der Künstler habe für alle vier Heiligen nur einen Typ, nur ein Modell benutzt. Der Hauptmann im Harnisch blitzt echt märchenhaft von rechts her in die Szene hinein, und die Legende wäre nicht vollkommen, fehlten die beiden frommen, fast nur mit Kopf und Händen sichtbaren Gestalten (die Stifter), die ganz links ins Bild schüchtern hineinlugen.

DAS MARTYRIUM DES HL. CRISTOFORUS. S. MARIA DELL'ORTO.

Eine Darstellung, die ebenso wie das Gegenstück, die „Kreuzesvision des hl. Petrus", weder in der Ausführung noch in der Erfindung die Bewunderung verdient, die ihr manche Autoren, wie Thode, zu schenken geneigt sind. Der Heilige kniet rechts, vom Rücken gesehen, die aneinandergeketteten Hände emporhebend, während links der Scherge bereits das Schwert schwingt, den Heiligen zu enthaupten. Von oben schwebt in Glorienschein, auffallend klein und keineswegs seiner Bedeutung entsprechend gebildet, ein Engel mit Palme und Kranz herab.

DER HL. DEMETRIUS MIT EINEM MITGLIED DER FAMILIE GHISI. VENEDIG, S. FELICE.

In diesem Frühwerk läßt Tintoretto den Heiligen in strahlendem Goldpanzer und rotem Mantel, die Fahne in der rechten Hand, die andere ans Schwert gelegt, auf einem Sockel in einer romantischen Landschaft mit Ruinen erscheinen. Altertümliches verbindet sich mit Neuem, ein wenig archaisch ist es vor allem, daß der Stifter mit über der Brust gekreuzten Händen als Büste erscheint.

DER HL. GEORG TÖTET DEN DRACHEN. LONDON, NATIONAL GALLERY (ABB. 44).

Keine bewegtere Darstellung dieses so ungemein beliebten Themas ist geschaffen worden, aber auch keine von romantischerem Reiz, keine vor allem, die so kosmisch-mystisch geschaut wäre wie diese Tintorettos. Am Meeresstrande spielt die Szene. Im Hintergrunde die von hohen zinnengekrönten Mauern umwehrte Stadt. Über die Leiche eines Opfers hinweg stürmt St. Georg auf den Drachen ein, der ins Meer zurückweichend sich mit den vorderen Pratzen am Ufer festhält. Die Königstochter eilt voll Angst davon, bildeinwärts nach vorn, fast auf den Beschauer zu. In den Lüften aber erblickt man in weitem Strahlenkranz, in dreifacher Mandorla das Gewölk durchbrechend, eine himmlische Erscheinung, die Verheißung des Sieges des Reinen über das Teuflische.

DIE KREUZAUFFINDUNG DURCH DIE HL. HELENA. VENEDIG, S. MARIA MATER DOMINI.

DIE HL. HELENA MIT DER HL. BARBARA, DREI MÄNNLICHEN HEILIGEN UND DEM STIFTER. MAILAND, BRERA.

Das Bild in S. Maria Mater Domini gibt die in der spätmittelalterlichen Kunst beliebte und auch im Barock zu verschiedenen Malen verherrlichte Szene als eine Art Repräsentationsstück, ohne viel innere Anteilnahme zu verraten. – Das wahre Kreuz des Erlösers erweist seine Echtheit dadurch, daß eine Kranke durch die Berührung mit dem heiligen Holz wieder gesundet. Zugleich mit dem Kreuz hat die Kaiserin, so heißt es in der Legende, auch die Nägel und die Inschrift gefunden. Ein vor der Heiligen knieender Mann hält in seiner Linken einen der Nägel, ein rechts herzueilender Alter reicht ihm weitere. Die Geste der Kaiserin drückt frommes Erstaunen aus. Es geht sehr gemessen und zeremoniell zu. Neben den schlanken Hofdamen wird ein vollbärtiger Kavalier sichtbar, in dem man ein Selbstbildnis des Künstlers vermuten möchte. Die sich neugierig und erstaunt nach der durch das Wunder geheilten Frau wendenden Männer erinnern in ihrer Haltung schon an die Volksmenge, die sich auf dem Markuswunder über den Sklaven beugt.
Das Mailänder Gemälde ist ein rein repräsentatives Kultbild. Das mächtige Kreuz beherrscht das Ganze so, daß man dieses Bild im wahrsten Sinne „die Andacht am Kreuze“ nennen darf. Wie die dargestellten Heiligen, so soll auch der Beschauer sich den unsichtbaren Christus an dem hochragenden Kreuz vergegenwärtigen.

DER HL. HIERONYMUS. WIEN, STAATSMUSEUM.

Den hl. Hieronymus als Einzelfigur hat der Meister, wie die Quellenschriften berichten, oft gemalt. Die einzige uns erhaltene Darstellung befindet sich im Wiener Staatsmuseum. Nicht wie bei den früheren Malern erscheint der Heilige hier in seiner Studierstube, sondern im Freien, nackt, sitzend nach links gewandt, zu seinen Füßen der Löwe. Wie die Evangelisten in S. Maria Zobenigo, so ist auch hier der Heilige ganz in seine Bücher vertieft. Offenbar verdankt dieses Bild in erster Linie der Freude an der Darstellung des muskulösen männlichen Aktes seine Entstehung.

DIE VISION DES HL. HIERONYMUS. VENEDIG, AKADEMIE (FRÜHER IM ATENEO BEI S. FANTINO).

Die Erscheinung der Madonna vor dem hl. Hieronymus hatte Parmigianino in seinem Bilde der Londoner Nationalgalerie dargestellt; aber welch ein Unterschied der Auffassung gegenüber Tintoretto tritt hier zutage. Bei Parmigianino erscheint die Madonna in vollkommen ruhiger, fast statuarischer Haltung in die Bildachse gesetzt, in Tintorettos Werk ist sie in die rechte obere Bildecke geschoben und bildet eine graziöse Kurve. Den Kopf nach links gewandt, beide Arme ausgestreckt, von Engeln getragen, erscheint sie dem links unten auf Steinstufen knieenden Heiligen, der von der Erscheinung der Madonna wie geblendet zurückfährt. Das Bild ist eine der in der späteren Zeit so häufigen Darstellungen einer Vision – noch nicht jener eigentlichen Verzückung, wie wir sie im Barock so besonders oft finden, aber doch ein Ansatz dazu, das einzige Bild dieser Art, das uns von Tintoretto erhalten ist. Naturgemäß erfreute es sich in der späteren Zeit besonderer Beliebtheit, wie zahlreiche Stiche zeigen.

DER HL. JOHANNES DAMASCENUS. VENEDIG, S. MARCO.

Ein Mosaik mit der Darstellung des hl. Johannes Damascenus, an der Leibung des ersten Bogens im linken Seitenschiff von S. Marco, Galerie, soll im Entwurf von Tintoretto stammen. Der Heilige steht, völlig frontal gesehen, auf einem Postament, den Kopf nach seiner Rechten gewandt, den rechten Arm ausgestreckt, in der Linken die Schrifttafel mit den Worten: Benedicam dominum.

SECHS DARSTELLUNGEN AUS DER LEGENDE DER HL. KATHARINA. VENEDIG, S. CATERINA.

1. Die Disputation der Heiligen (Abb. 188).
2. Der Kaiser befiehlt der hl. Katharina, den Göttern zu opfern (Abb. 189).
3. Die Fesselung der Heiligen (Abb. 190).
4. Die Geißelung (Abb. 191).

5. Katharina im Gefängnis, von Engeln gepflegt, von der Kaiserin und Porphyrius besucht (Abb. 192).

6. Das Martyrium zwischen den Rädern (Abb. 193).

Betrachtet man diese äußerst bewegten Szenen und erinnert sich der berühmten Fresken von S. Clemente in Rom aus dem Anfange des Quattrocento, die ja ebenfalls die Legende der hl. Katharina darstellen, so tritt die ungeheure Entwicklung, die die italienische Kunst in wenig mehr als anderthalb Jahrhunderten durchgemacht hat, in seltener Deutlichkeit vor Augen. Die Disputation der Heiligen: damals eine fast symmetrische Komposition, der Vorsitzende der Versammlung in der Mitte im Hintergrund streng frontal gesehen, in fast hieratischer Haltung, jetzt ein Zusammen von mannigfaltig bewegten Figuren, die Heilige selbst in der Mitte in leuchtend hellem Gewand, eine Kurve bildend, der die äußerst bewegte Figur des auf einem erhöhten Podium links stehenden Leiters der Disputation entspricht; das Martyrium der Heiligen zwischen den Rädern: in S. Clemente steht die Heilige, im Profil gesehen, vollkommen ruhig da, als wenn ihr nichts geschähe; die Komposition Tintorettos vielleicht das Großartigste und Phantastischste, was selbst diesem Künstler gelungen ist: die Heilige zwischen den gewaltigen Rädern gleichsam in der Luft schwebend; von rechts oben saust, in kühnster Verkürzung gesehen, auf gewaltigen Flügeln ein Engel hernieder, um der Bewegung der Räder Einhalt zu tun. Die Figur der Heiligen erinnert ein wenig an Rubens, doch hat selbst dieser Maler kaum jemals eine Komposition von solch unerhörter Kühnheit geschaffen.

Unter den zahlreichen Schilderungen weiblicher Schönheit, die wir Tintoretto verdanken, nimmt der Zyklus mit Legenden der hl. Katharina eine besondere Stelle ein. Ungewöhnlichen sinnlichen Reiz besitzt die schlanke Heilige namentlich in der „Geißelung", und ebenso bewundernswert ist Liebreiz und Charme in der Gruppe der Kaiserin und ihrer Hofdamen, von denen die eine ihre Schleppe trägt (im Bilde der hl. Katharina im Gefängnis).

Eine Darstellung der hl. Katharina, der in den Lüften das Rad erscheint, befand sich früher in *S. Geminiano* zu Venedig. Diese jetzt verschollene Darstellung ist uns aus einem Stich des Andrea Zucchi bekannt[26]. Die Heilige kniet, in der Linken das Kruzifix, die Rechte vor die Brust legend, vor einer Tempelfassade. Von links heranschwebend naht ein Engel (l'Agnolo, che la conforta, acciò vada a disputare, sagt Borghini). Oben wird, von vier kleinen Engeln getragen, das Rad sichtbar; ein weiterer Engel mit Palmzweigen. Im Hintergrunde Zuschauer.

MARIA MAGDALENA UND MARIA AEGYPTIACA. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 162–163).

Daß die beiden reuigen Sünderinnen unter den Bildern der Scuola zu finden sind, hat schon manches Kopfzerbrechen verursacht. E. M. Phillipps meint, nicht nur leibliche Gebrechen, sondern auch „Aussatz der Sünde" sollte in der Scuola Heilung finden.

Tintoretto hat aber weder auf Reue mit schmachtendem Blick und tränenüberströmten Wangen noch auf Buße voll Zerknirschung bei der Darstellung der beiden Frauen irgendwelchen Nachdruck gelegt. In märchenhaften Landschaften, nicht zerlumpt, sondern in gute Gewänder gekleidet, den Schleier im Haar, beglückt in erhabener Einsamkeit voll Gottesfrieden, an rasch dahinströmenden Gewässern sitzen die heiligen Frauen, lesen in heiligen Schriften, schauen aus den heiligen Büchern zum Himmel empor. An Japanisches mag man sich bei der Naturszenerie erinnert fühlen. Aber weit über das Spielerische japanischer Art hinaus spürt man hier den Makrokosmos, den kleinen Menschen im gewaltigen All, der inmitten der großen Natur und all der Himmelserscheinungen wohl klein wird, aber auch rein, und dessen unreine Gedanken und Sünden von den schnell dahinflutenden Wassern mitgenommen, weggetragen werden.
Domenico Tintoretto hat das nachgeholt, was der Vater „versäumte". Seine büßende Magdalena des kapitolinischen Museums ist ebenso wie die im Eskorial ein echtes Barockbild voll derb sentimentalen Schauspielertums.

VIER LEGENDEN DES HL. MARKUS.

Von den Bildern, die den heiligen Markus verherrlichen, sind an erster Stelle die vier großen Szenen aus der Legende des Heiligen zu nennen: die Befreiung des Sklaven, Venedig, Akademie (Abb. 20–21); die Errettung des Sarazenen aus dem Schiffbruch, Venedig, Akademie (Abb. 68); die Fortschaffung des Leichnams, ebenda (Abb. 67) und Brüssel, kgl. Galerie (Abb. 66); die Auffindung des Leichnams, Mailand, Brera (Abb. 69).
Dem ersten Bilde liegt die Legende zugrunde, daß ein Sklave Augen und Hände verlieren sollte, weil er Alexandria und seinen Herrn verlassen hatte, um am Sarge des hl. Markus zu beten. Die Exekution soll gerade stattfinden, da erscheint der Heilige in den Lüften und zerbricht die Marterwerkzeuge der beiden Schergen. Von dem ein wenig theatralischen Effekt des Bildes war schon wiederholt die Rede. Hier ist vor allem darauf hinzuweisen, daß die Menge ihr Augenmerk ausschließlich auf den Sklaven und die im nächsten Moment zu erwartende Exekution gerichtet hat und der Eintritt des Wunders ihnen offenbar noch gar nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Der Scherge rechts allein hält die Bruchstücke des zerschmetterten Hammers zu dem Richter empor, dessen Haltung (nicht so sehr sein Gesichtsausdruck) höchstes Erstaunen ausdrückt. Die Szene spielt in dem zum Teil durch ein Laubdach geschützten Hof des Gerichtspalastes. Bei genauerem Zusehen bemerkt man, daß die Zahl der Personen viel zu gering ist, als daß ein derartiges Drängen und Emporklettern an den Säulen nötig wäre. Aber gerade hier zeigt sich schon die Kunst des Meisters, mit verhältnismäßig wenig Figuren eine große Volksmenge darzustellen und die Dringlichkeit der Handlung augenfällig zu machen. Das Bild kennt keinen toten Punkt. Überall herrscht stärkstes Leben in stets neuer Form. Dem jähen Niedersausen des Heiligen entspricht der stark verkürzt gesehene, mit dem

Kopf nach vorn liegende Sklave. Es korrespondieren der Richter und der links oben die Säule umfassende Zuschauer, die zurückgelehnt Sitzenden an den Stufen des Richterthrones und die gleichsam an einer unsichtbaren Barriere stehenden neugierigen Zuschauer. Und wie die Säulen lebendig werden durch die zu ihnen emporkletternden Neugierigen, so erhält der Hintergrund Leben durch die aus der Entfernung zuschauenden beiden Orientalen.

Die „Errettung des Sarazenen aus dem Schiffbruch" ist als Darstellung einer Seekatastrophe, als monumentale Schilderung eines Seesturmes in keiner Weise jemals überboten worden. Außerordentliche Schönheit besitzt die Bewegung des Heiligen, der den Sarazenen aus dem Boot emporhebt. Gruppen wie diese verleihen der barocken Grazia auch in ernsten monumentalen Werken ihre Daseinsberechtigung.

Die „Fortschaffung des Leichnams des Heiligen aus Alexandria" schildert, wie die Venezianer Rustico von Torcello, Buono von Malamocco und Stauraco von Murano in stürmischem Gewitterregen die Leiche des Heiligen aus Alexandria entführen. Die Volksmenge flüchtet von der Piazza in die Kolonnaden. Die Gleichmäßigkeit ihrer Bewegung macht ihr Flüchten besonders eindringlich. Schemenhaft erscheint die Gestalt des Heiligen von einem Kranz von Cherubim umgeben vor den Arkaden, zum Himmel aufschwebend. Ganz links eine Gruppe von zwei Männern: ein Forteilender und ein anderer zu Boden gestürzter, beide offenbar von der Erscheinung des Heiligen geblendet[27].

Die *Brüsseler* Skizze zeigt in nicht minder phantastischer Weise ein Auseinanderstieben der Volksmenge nach beiden Seiten. Die Piazzetta öffnet sich im Hintergrunde auf das Meer, wo man einen furchtbaren Orkan tosen sieht. Die drei frommen Männer sind um den auf der Piazza liegenden nackten Heiligen bemüht, dessen Priestergewand auf den vordersten Treppenstufen liegt.

Die „Auffindung des Leichnams" der *Brera* gibt eine Häufung von Wundern. Die frommen Verehrer suchen in der Kryptagalerie Sarkophag für Sarkophag nach dem Leichnam des Heiligen. Einer von ihnen ist bestrebt, mit Hilfe einer Kerze die Inschrift auf einem Sarkophag zu entziffern, andere nehmen einen Leichnam – es ist der des Heiligen – aus dem Sarkophage heraus, eine Szene, die sich gleich einem Echo im Mittelgrunde des Bildes wiederholt. Ganz im Hintergrund durchleuchten zwei Männer ein noch tieferes Gewölbe, dessen als Platte in den Boden der Halle eingelassene Tür hochgehoben ist, ob dort der Leichnam des Heiligen zu finden sei. Ein nackter Leichnam liegt links im Vordergrund. Es ist der Körper des toten Klaudius, der aus seinem Grab herausgenommen als Ersatz in den Sarkophag des hl. Markus gelegt werden soll. (So berichten die Acta Sanctorum. Unmöglich ist es, den am Boden Liegenden als Leichnam des hl. Markus zu deuten, wie dies neuerdings wieder K. Voll tut[28].) Man hat im Halbdunkel noch nicht erkannt, daß der Leichnam des Heiligen bereits gefunden ist. Da ist denn der Heilige selbst erschienen, um den Gläubigen es zu verkünden. Hoch aufgerichtet steht er mit ausgestreckter Linken im Vordergrund, als ob er den seinen Leichnam Herunterholenden zurufen

wollte: „Haltet ein, spart weiteres Suchen, denn ihr habt mich gefunden!" Blitzschnell gehen wundertätige Erscheinungen von dem Heiligen aus. Hinter dem Stifter Tommaso da Ravenna, der in seligem Erkennen niedergesunken ist, wird ein Blinder wieder sehend. Lazarus fällt in Zuckungen, da der Teufel ihm entfährt. – Zu der Romantik des nächtlichen Abenteuers gesellt sich die unwirkliche Zusammenfügung von Gruppen und Ereignissen, die in ihrer Häufung die Größe des eigentlichen Wunders besonders betonen und stärker als irgend sonst bis an die Grenze des Möglichen uns in die religiöse Glaubenswelt des Malers ziehen.

DIE PREDIGT DES HL. MARKUS. LONDON, IM KUNSTHANDEL (FRÜHER BEI VISCOUNT POWERSCOURT) (ABB. 26).

Eine Darstellung in schmalem Breitformat, offenbar ein Surportenbild. Die Figuren in Untensicht, man erblickt nur die Oberkörper; der Evangelist allein, der in der Mitte stehend mit beiden Armen lebhaft gestikulierend predigt, ist völlig sichtbar. Die Zuhörer in lebhafter Bewegung und großer Anteilnahme. Einige Köpfe sind offenbar Porträts; schwerlich stellten dieselben Tizian, Pordenone und Giorgione dar, wie behauptet wird. Die Szene spielt vor einer Tempelarchitektur.

DER HL. MARZILIAN MIT PETRUS UND PAULUS. VENEDIG, S. MARZILIANO.

Ein Repräsentationsbild in der bereits charakterisierten Art der Berliner Madonna mit zwei Evangelisten, — die Weiterentwicklung dieses von jeher in Venedig beliebten, schon bei Cima ausgebildeten Motivs. Der Paulus genannte Evangelist ist nicht deutlich als solcher in der üblichen Weise gekennzeichnet.

DER HL. MICHAEL IM KAMPF MIT DEM DRACHEN. VENEDIG, S. GIUSEPPE DI CASTELLO (ABB. 166). DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE (ABB. 187).

Die Venezianer Darstellung des Teufelsbezwingers mit der Wage besitzt in der Gesamtstimmung noch etwas Mittelalterliches, doch finden wir in der älteren Kunst selten, daß der kämpfende Heilige die Seelenwage hält. Der Stifter, Michele Bon, erscheint merkwürdig groß und in erhöhter Stellung gegeben und stark in das Bild einbezogen, während man doch gewohnt ist, den Stifter am Bildrand kniend zu sehen, wenn er nicht von einem Heiligen empfohlen wird.
Das Dresdener Bild schildert den Kampf des Erzengels mit dem siebenköpfigen Drachen unter Anwesenheit Gottvaters und der auf der Mondsichel stehenden Madonna. Der Erzengel wird in seinem Kampf von einer Schar anderer Engel unterstützt. Das Bild ist ein Vorläufer des „apokalyptischen Weibes" von Rubens, und ruft durch seinen Ernst noch unmittelbarer als die äußerlich-repräsentative Darstellung des vlämischen Meisters das 12. Kapitel der Offenbarung Johannis in Erinnerung.

DER HL. NIKOLAUS. WIEN, STAATSMUSEUM.

Die Darstellung zeigt den Heiligen lebhaft nach links gewandt. Im Hintergrunde auf stürmisch bewegtem Meer das Schiff (an die Legende erinnernd, der zufolge auf das Gebet des Heiligen der bei seiner Fahrt ins Gelobte Land ausgebrochene Sturm sich legte)[29].

DIE VISION DES HL. NIKOLAUS. RUDOLFSWERT (KRAIN), KAPITELKIRCHE[30].

Dem hl. Nikolaus, der in die Lüfte gehoben ist, erscheint die hl. Dreifaltigkeit. Der Szene wohnen auf der Erde die knieenden Heiligen Hermagoras und Fortunat bei. Das in Tintorettos Atelier ausgeführte Werk ist interessant als ein religiöses Repräsentationsstück aus des Künstlers Spätzeit. Mit seinen ausladenden Formen und schweren Proportionen erscheint das Bild als Prototyp jener Werke des Barock, in denen so manches, was am Anfang, in der ersten Entwicklungsperiode des Barockstils, lebendig und innerlich beseelt war, zur Schablone und zu formelhafter Geste erstarrt.

DER HL. PETRUS. VENEDIG, S. MARCO.

Für eine Einzeldarstellung des hl. Petrus hat der Überlieferung zufolge der Meister für ein Mosaik in S. Marco (am linken, nordöstlichen Vierungspfeiler) den Karton gezeichnet. Der Apostel ist hier auf einem Säulenkapitell stehend dargestellt, in ruhiger Haltung, die Rechte vor die Brust gelegt, in der Linken den Schlüssel haltend. Mit dem linken Fuß tritt er auf einen Sockel. Die Darstellung weist weder formal noch inhaltlich irgendwelche Züge auf, die für Tintoretto besonders charakteristisch sind.

DIE VISION DES PETRUS. VENEDIG, S. MARIA DELL'ORTO.

Die Kreuzesvision des hl. Petrus, an der Innenseite der Orgelflügel von S. Maria dell' Orto, zeigt den Apostel in der linken Bildecke in päpstlichem Ornat sitzend und nach rechts oben aufschauend, wo, von machtvollen Engelgestalten getragen, ein großes Kreuz ihm erscheint. Eine Darstellung, die, soweit uns bekannt ist, nirgends sonst wiederkehrt.

DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN DES HL. ROCHUS. VENEDIG, CHIESA UND SCUOLA DI S. ROCCO. BARI, MUSEUM.

Das Leben des hl. Rochus hat der Meister in mehreren Bildern erzählt, die heute noch in der Chiesa di S. Rocco sich befinden: zwei Bilder zeigen den Heiligen in der Wüste, das dritte seine Segnung durch den Papst, ein weiteres, wie er Kranke im Hospital besucht und pflegt, und das letzte, wie er selbst im Gefängnis eingekerkert ist und vom Engel besucht wird.

Das erste der Bilder, in schmalem Breitformat, befindet sich über der „Krankenheilung am Teich Bethesda" und zeigt eine ähnliche Säulenarchitektur wie dieses. Die Dar-

stellung ist höchst eigentümlich: im mittleren, größeren Abschnitt, der von den beiden seitlichen schmäleren durch Säulen getrennt ist, liegt links der hl. Rochus wie entrückt, das Auge zum Himmel gewandt, in einer Landschaft, während rechts und links hinter den Säulen Männer und Frauen mit Kindern sichtbar werden, vermutlich Kranke, die vom Heiligen Hilfe erwarten. Von wunderbarer und ganz seltener Schönheit ist die Landschaft: eine der schönsten Landschaften, die die italienische Malerei des Cinquecento hervorgebracht hat.

Ein Bild ähnlicher Größe, an der rechten Chorwand oben, zeigt den Heiligen ebenfalls in der Wüste, Kranke segnend und heilend: ganz links, in der linken Hand den Pilgerstab, die Rechte segnend ausgestreckt, sitzt Rochus in kontrapositorischer, fast übermäßig gekünstelter Stellung, während von rechts Männer und Frauen mit Vieh herannahen, Pilger, die der Heilige segnet oder Kranke, die von ihm Heilung erhoffen. Auch hier ist die Landschaft von großer Schönheit, wenn sie auch nicht so großen Raum einnimmt wie auf dem vorangehenden Bilde.

Nicht die gleiche Bedeutung kann die *Segenausteilung durch den Papst* (an der Eingangswand der Kirche) in Anspruch nehmen. Der Papst befindet sich auf einem erhöhten Podium rechts, während Rochus, mit gefalteten Händen und gesenktem Kopf, auf den Stufen des Podiums verharrt.

Das große Bild an der rechten Chorwand unten, *Rochus im Hospital* (Abb. 81), interessiert vor allem als das erste große Hospitalstück, dem im 17. Jahrhundert eine ganze Anzahl anderer nachfolgen sollte. In einer großen Halle sehen wir Rochus im Hintergrund sich über einen Kranken beugend; auch hier wieder hat der Heilige eine ähnlich gekünstelte Haltung wie im Bilde des „Rochus in der Wüste". Bei aller Bewunderung nun, die man diesem Werk entgegenbringen muß, darf doch nicht verschwiegen werden, daß das Ganze, insbesondere durch die z. T. auf Postamenten stehenden männlichen Aktfiguren, ein wenig vom Charakter eines anatomischen Museums besitzt, vor allem tragen die Gestalten in der linken Bildhälfte zu diesem Eindruck bei.

Das letzte Bild, an der gegenüberliegenden Chorwand unten[31], zeigt den Heiligen, der auf das Geheiß seines eigenen Vaters, des Stadtpräfekten von Antiochia, eingekerkert wurde, im Gefängnis. Rochus wird in der Mitte im Hintergrund sichtbar, von zwei Männern getragen; von rechts schwebt, von prachtvoller blauer Draperie umwallt, ein Engel hernieder. Einige Autoren erblicken in dem Bilde die Darstellung der Einlieferung des Heiligen ins Gefängnis, andere, wohl mit mehr Recht, die seines Todes. Wie im vorangehenden Hospitalbild, so fehlt es auch hier nicht an einer dem Künstler sonst fremden schauerlichen Note: unten links wird durch ein Gitter im Fußboden der Kopf eines Gefangenen aus einem tiefer liegenden Kerker sichtbar.

In der Scuola hat der Meister den hl. Rochus nur dreimal dargestellt. *Rochus als Einzelfigur* finden wir im großen Saale des Obergeschosses zwischen den Fenstern der Nordostseite als Gegenstück zum Sebastian. Er ist nicht jugendlich, wie Thode angibt, sondern in

rüstigem Mannesalter dargestellt, eine Gewandfigur in machtvollem Kontrapost, zum Himmel aufschauend.

Rochus, den Kranken erscheinend, die Altartafel im oberen großen Saal, darf wohl als eines der unbedeutendsten Werke des Künstlers betrachtet werden, ein Bild, von dem man kaum glauben möchte, daß es in allen Teilen vom Meister selbst stammt. Wie trivial erscheint z. B. die Figur des rechts unten mit gespreizten Armen und Beinen dastehenden Gepanzerten! Anderes, wie die Frau, die vorn im Mittelgrund die Hände faltet, entbehrt nicht einer gewissen Schönheit. Im Gegensatz zur „Erscheinung des hl. Augustin unter den Pestkranken" ist hier das Bild von Figuren eng gefüllt. Rochus, ganz oben, gleicht einem emporschwebenden Christus [32].

Die *Verklärung des Rochus*, an der Decke des Albergo (Abb. 80), die Ruskin als eines der schlechtesten Werke des Meisters bezeichnete, besitzt in ihrer Monumentalität etwas Schweres. Rochus ist der irdische Wanderer, der seine Erdenfahrt beendet hat, ein Engel hat ihm den Pilgerstab abgenommen. Der Begegnung Gottvaters und des Heiligen ist fast etwas Erschütterndes eigen. Aus den beiden, sehr nahe aneinandergerückten Köpfen spricht höchste Liebe und Hingebung, man spürt den engen geistigen Kontakt.

Eine Krankenheilung des Rochus im Museum von *Bari* erinnert aufs lebhafteste an das „Agneswunder". Die Darstellung ist repräsentativer, „venezianischer". In den Lüften erscheint Christus, gewissermaßen um als Mittler der göttlichen Gnade dem Heiligen die Wunderkraft zu spenden.

DER HL. ROCHUS MIT DREI STIFTERPORTRÄTS. VERONA, MUS. CIVICO.

Das Bild (unzweifelhaft nur ein Schulwerk) zeigt eigentümliche archaische Elemente. Der Heilige steht auf einem Altartisch, in den Händen den Stab (man erinnert sich an ähnliche Darstellungen in der früheren venezianischen Malerei, wo Heilige auf Postamenten thronen), zu seinen Füßen der Hund. In den oberen Bildecken in Wolken links der Engel, rechts die Madonna mit Kind, in kleinem Maßstabe. In den unteren Bildecken im Vordergrund die Porträts dreier Venezianerinnen (einer Mutter und ihrer beiden Töchter) in Halbfigur. Im Hintergrunde Landschaft.

DAS MARTYRIUM DES HL. STEPHANUS. VENEDIG, S. GIORGIO MAGGIORE (ABB. 197).

Eine Konzeption von unvergleichlicher Großartigkeit: unten völlig isoliert der Heilige knieend, von einem gewaltigen Glorienschein umgeben, darüber, in der Mitte des Bildes, die Menge der Zuschauer in ganz kleinen Figuren eine Mauer bildend. Oben schwebt Gottvater, von einem Chor von Engeln getragen, beide Arme emporhebend, links Christus, rechts Michael mit der Wage. Die Anordnung dieser Figuren ist eine ähnliche wie in

Raffaels Transfiguration; Haltung und Silhouette des Christus zeigen eine auffallende Analogie mit der Gestalt der Maria im „Paradies" Tintorettos im Dogenpalast.
Was Osmaston an dieser Komposition tadelt: daß sie gewissermaßen in drei Teile zerfällt, die durch parallele Linien geschieden sind: diese Isolierung der Teile trägt unzweifelhaft gerade zu dem bei aller Konzentration doch frei-gelösten Eindruck des Ganzen hauptsächlich bei.
Vergleicht man Tintorettos Bild mit den beiden Darstellungen gleichen Gegenstandes von Giulio Romano und von Cigoli, die W. Weisbach in seinem Buch über den „Barock als Kunst der Gegenreformation"[33] als Beispiele der Hochrenaissance und des Barock gegeneinanderstellt, so wird so recht die ganz besondere Stellung Tintorettos deutlich, die individuelle Eigenart seiner Kunst, die, wenn sie auch im wesentlichen durchaus dem Barock angehört, doch auch der Renaissance in vieler Hinsicht noch sehr nahe steht. Die gesamte Anordnung bedeutet nichts weiter als eine Steigerung des Hochrenaissanceschemas, sie ist keineswegs so durchaus auf die Diagonale aufgebaut, wie die Komposition Cigolis, doch ist die Steigerung eine derartige, die Bewegung, die die Figuren ergriffen hat – man betrachte zum Vergleich die lahme und zahme Darstellung Giulio Romanos –, so außerordentlich, daß die Ähnlichkeit mit dem Typus der Hochrenaissancekomposition sich eben auf das äußerliche Schema beschränkt. — Besondere Eigenart zeigt die Auffassung des Vorganges, das Sentiment der Figuren. Wir bemerken nichts von den verzerrten, gemeinen Zügen, wie sie für Barockdarstellungen charakteristisch sind, nichts von irgendwelcher Freude an Grausamkeit: der Heilige blickt, als ob ihm nichts geschähe, zum Himmel empor. Welch ein Unterschied zu der ganz von barockem Geiste erfüllten Darstellung des Cigoli!

DER HL. SEBASTIAN. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO (ABB. 132).

Daß der hl. Sebastian in der Scuola di S. Rocco eine eigene Darstellung gefunden hat, darf nicht wundernehmen. Sebastian ist als Nachfolger Apolls neben Rochus der Schutzheilige gegen die Pest, und so gehört er auch allgemein zu den Schutzpatronen derjenigen Bruderschaften, die sich der Krankenpflege widmen. Ruskin hat diesem Bild eine ganz seltsam anmutende begeisterte Verehrung entgegengebracht und bei der Würdigung des Bildes mehr Phantasie entfaltet als jemals sonst. Es gibt nach Ruskins Meinung kein beachtenswerteres Bild in Venedig, es sei der erhabenste Sebastian, der existiert, soweit rein menschliches Wesen erhaben sein kann. „Es hat einfach das Märtyrertum dargestellt werden sollen." Dieser Gedanke ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Weniger einleuchten will zunächst Ruskins Ansicht, daß Sebastian bereits tot sei, seine Augen mit gläsernem Blick offenstehen. Und doch hat Ruskin wohl recht, die starken Pfeile, die „mit Kraft von Donnerkeilen" abgesendet scheinen, sitzen tief, nicht nur in Brust, Arm und Bein: einer ist durch die Stirn tief in den Kopf gedrungen. Der Kopf erscheint weder eigentlich schön, noch durch Leiden verklärt.

DER ZUG DER HL. URSULA UND IHRER JUNGFRAUEN. VENEDIG, S. LAZARO DEI MENDICANTI (OSPEDALE) (ABB. 18).

Eine eigentümliche Verbindung von Repräsentationsstück und Erzählung: einerseits die Figur der Heiligen in der Mitte stehend, von zwei Geistlichen umgeben – der rechts Stehende schaut bewundernd zu ihr auf –; andererseits der sich an die Heilige anschließende Zug der Jungfrauen mit den Schiffen im Hintergrund. Ob die Figur in der vierten Reihe mit den gefalteten Händen den maurischen Prinzen darstellt, wie Osmaston annimmt, muß zweifelhaft bleiben, erscheint aber nicht unglaubhaft. Von großer und ganz besonderer Schönheit sind Ausdruck und Haltung der Frauen. Der Kopf der Ursula in seiner zarten Frömmigkeit steht zu der prachtvollen Fülle des Gewandes in reizvollem Gegensatz, und jene Frau in der fünften Reihe des Zuges, die die linke Hand auf die Brust legt, dabei den Kopf ein wenig zurückwerfend zur Seite schaut, ist von einem geradezu bezaubernden Adel und einer hinreißenden Vornehmheit der Erscheinung.

DIE VIER EVANGELISTEN. VENEDIG, S. MARIA ZOBENIGO.

Tintoretto hat die Evangelisten paarweise vereinigt: Markus und Johannes, Lukas und Matthäus. Er schildert sie mitten in ihrer heiligen geistigen Arbeit, läßt in einer fast ergreifenden Weise den Beschauer an der Entstehung der Evangelien teilnehmen. Die heiligen Männer sind ganz in ihr Werk, ihr Schaffen versunken, man glaubt das himmlische Feuer zu verspüren, das sie anfacht, das ihren Eifer beflügelt. Welch ein Unterschied zwischen diesen Gestalten und den posierenden Repräsentationsfiguren eines Daniele da Volterra in S. Marcello in Rom! Die Tierattribute sind sehr diskret behandelt; Johannes ist auffallend jugendlich gebildet. Dem Motiv des Abschreibens oder Nachprüfens aus einem Folianten begegnen wir bei Tintoretto häufig. Wie so oft in den Werken unseres Künstlers thronen auch hier die Heiligen auf Wolken.

DREI GRUPPEN VON HEILIGEN.

Die Heiligen Hieronymus und Andreas und die Heiligen Ludwig, Georg und die Königstochter (Venedig, Dogenpalast, Antichiesetta; Abb. 48–49) sind in ganz auffallender Weise zwanglos gruppiert, sie wirken keineswegs eigentlich repräsentativ, sondern besitzen etwas Genremäßiges. Eine Unterhaltung von Heiligen war bis dahin sehr selten gemalt worden, als vereinzelte Darstellungen sind zu nennen die des Andrea del Sarto im Pal. Pitti und des Grünewald in München. – Die Figur des heiligen Hieronymus in Tintorettos Bild hat etwas Spielerisches; wie er mit der rechten Hand den Stein aufhebt und mit der linken das Buch hält. – Die Gruppe der drei Heiligen besitzt noch mehr als die andere etwas vom Charakter einer Modellpause. Die Geste des heiligen Georg ist nicht völlig erklärlich, und die Haltung der Königstochter, die auf dem Drachen reitet, den sie am Zügel hält, hat fast etwas Travestierendes, zum mindesten sehr Kapriziöses.

Ein drittes Bild, das ebenso wie die der Antichiesetta ursprünglich im Pal. Camerlenghi hing und sich später in der *Wiener Akademie* befand (1919 nach Venedig überführt), stellt Ludwig von Toulouse dar, umgeben von den hl. Hieronymus und Andreas. Dieses Werk, das die drei Heiligen in einer fast noch ein wenig archaischen Weise nebeneinander stehend zeigt, lehnt sich enger als die Bilder der Antichiesetta an Bonifazio an und hat in der Auffassung keinerlei irgendwie originelle, für Tintorettos Darstellungsweise besonders charakteristische Züge.

MYTHOLOGISCHE UND ALLEGORISCHE DARSTELLUNGEN

LUNA MIT DEN HOREN. BERLIN, KAISER FRIEDRICH-MUSEUM (ABB. 98).

Dieses Bild, das mit dem gleichen Rechte „Diana als Göttin der mitternächtigen Stunde“, genannt werden kann, gehörte ursprünglich zu einer Serie dekorativer Bilder, die als Stunden- oder Monats- bezw. Tierkreisbilder gedacht waren. Der Krebs über der Gruppe weist deutlich darauf hin. Ridolfi beschreibt das Bild mit folgenden Worten: „La Luna, in figura quanto il vivo, à sedere sopra un carro dorato, armata d'arco, e di strali, adorna di veli volanti, e d'altri vaghi abbigliamenti. Ha seco le Aure, che con gratiose maniere versano dall' urne d'argento le rugiade sopra de' fiori.“

LEDA. FLORENZ, UFFIZIEN (ABB. 3).

Eine originelle, seltsam genrehafte Auffassung. Leda, halb sitzend, halb liegend, liebkost den Schwan mit ihrer Rechten, der mit gespreizten Flügeln sich von rechts ihrem Lager naht. Ein Hündchen scheint die niedere Lagerstatt hinaufspringen zu wollen. Links steht eine Dienerin, die Hände auf einen Verschlag gelegt, offenbar den Schwanenkäfig, denn ein schwarzer Schwan steckt seinen Schnabel aus dem Gitter heraus. Welch ein Unterschied zu der Sinnlichkeit Correggios (Bild im Berliner Museum), wo Leda mit dem Schwan im Schoße dargestellt ist!

DANAE. LYON, MUSEUM (ABB. 40).

Das Vermeiden jeglicher sinnlicher Erregung ist auch in diesem Bilde sehr auffallend. Danae, den rechten Arm leicht auf einen neben ihrem Lager stehenden Tisch stützend, schaut mit ruhigem Gesichtsausdruck zu der Dienerin hinüber, die rechts kniend in ihrer Schürze (ganz ähnlich wie in Tizians Bildern im Prado und in Petersburg) den Goldregen auffängt. Im Fenster liegt eine Laute, am Boden ein Hündchen, Symbole des Dolce far niente der Königstochter.

DIANA. CAMBRIDGE (U.S.A.), FOGG-MUSEUM (ABB. 96).

Die Göttin erscheint hier sitzend auf den rechten Arm gestützt, mit zwei Hunden zur Seite. Eine Darstellung, die im Cinquecento wenige ihresgleichen hat und schon ganz an ähnliche Bilder des Rubens erinnert.

DIE ENTSTEHUNG DER MILCHSTRASSE. LONDON, NATIONAL GALLERY (ABB. 108).

Daß Tintoretto diese so ungemein selten dargestellte Szene aus der griechischen Mythologie gemalt hat, ist vielleicht dadurch zu erklären, daß er einen Saal mit Darstellungen verschiedener Erscheinungen der Sphäre auszuschmücken hatte. Der Meister hält sich bei seinem Bilde in der Hauptsache an jene thebanische Lokalsage, die folgende Erklärung vom Entstehen der Milchstraße, des *γαλαξίας κύκλος* der Griechen, gibt: Hera stillt, von Zeus getäuscht, den kleinen Herakles. Als sie den Trug merkt, stößt sie das Kind von sich, so daß die Milch sich im Bogen über den Himmel hin ergoß und dort als Milchstraße haften blieb. (Nach einer anderen Fassung habe das gierig trinkende Kind eine solche Menge Milch in den Mund bekommen, daß es wiederum von der Milch hergab, und diese habe dann die Milchstraße gebildet.) Wir sehen Hera, von ihren zwei Pfauen begleitet, auf ihrem Lager in jener eigentümlichen, halb liegenden, halb stehenden Haltung, die wir schon so oft auf Tintorettos Darstellungen angetroffen haben. Zeus, mit dem Adler, der Blitze in den Klauen hält, ist auffallend jugendlich gebildet; er hält schwebend den kleinen Herakles an seiner Gattin Brust. Kleine geflügelte Genien umspielen die Szene. Heras Haltung scheint weniger Unmut als Verwunderung, Erstaunen auszudrücken, ist jedenfalls nicht ohne weiteres klar zu deuten. Die Milch strahlt auffallenderweise aus beiden Brüsten der Göttin aus: die Strahlen enden in Sterne. Das eigentümlich Schwebende des Göttervaters, die aparte Haltung der Göttermutter vor ihrem aus Wolken emporsteigenden Lager, das Spiel der Eroten: dies alles vereint sich zu einem entzückend-phantastischen Ensemble.

VULKAN, VENUS UND AMOR. FLORENZ, PALAZZO PITTI.

Dies als Surporte gedachte Bild ist ein behagliches Götteridyll von sehr origineller Auffassung. Venus liegt vor einem nur im untersten Teil sichtbaren Zelt, den jungen Amor an der Brust, der alte Vulkan wendet sich daneben liegend als besorgter Vater den beiden liebevoll zu: eine Szene, die nicht eines leisen, feinen Humors entbehrt.

VULKAN ÜBERRASCHT VENUS UND MARS. MÜNCHEN, SAMMLUNG FR. A. VON KAULBACH (ABB. 2).

Dieses Werk aus Tintorettos Frühzeit, zu dem das Berliner Kupferstichkabinett einen Entwurf besitzt (ohne Amor und Mars; Abb. 201), zeigt nicht etwa die berühmte Szene,

da der betrogene Vulkan das Liebespaar Venus und Mars im Netze fängt und festhält, sondern den Versuch Vulkans, das Paar zu überraschen, und entbehrt so nicht einer sehr drastischen Komik. Mars hat sich noch rechtzeitig verstecken können, er lugt am Boden liegend unter dem Tisch hervor. Der kleine Amor schläft, einen Pfeil im Arm, als ob nichts vorgefallen wäre. Der göttliche Schmied untersucht den Fall mit aller ihm als Gatten zustehenden Indiskretion. Am lautesten benimmt sich das kläffende Hündchen. Ob es den unter den Tisch geflüchteten Kriegsgott verraten wird? Die Hauptszene spiegelt sich in einem großen Rundspiegel wieder. Ohne Zweifel ist dies die erotisch freieste Darstellung, die wir von Tintoretto kennen. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir ihre Entstehung mit Aretin und seinem Kreis in Verbindung bringen.

VENUS WIRD VON MINERVA VERJAGT. MADRID, PRADO.

Eine sehr originell erfundene Darstellung voll lebhaftester Bewegung. Minerva erscheint hier vor allem als Beschützerin des redlichen Handels (sie hält in der Rechten den Stab des Merkur) und des Ackerbaus (Füllhorn mit Ährenbündel). Sie vertreibt nicht nur Venus, sondern noch weitere „Laster", deren Identifikation nicht ganz leicht ist: den Diebstahl (? eine Frau mit Schlüssel und Beutel) und den Verrat (? eine sich Erdolchende mit einem Zweig in ihrer Linken). Das symbolisch-allegorische Thema wurde dem Künstler wohl von einem humanistisch interessierten Besteller in Auftrag gegeben. Gerade in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren derartige Darstellungen beliebt[34].

DIE NEUN MUSEN. HAMPTONCOURT, KGL. GALERIE (ABB. 99).
APOLL UND DIE MUSEN. KINGSTON LACY. WIEN, STAATSMUSEUM.
MUSIZIERENDE FRAUEN. DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE (ABB. 41).
EINE MUSE. AMSTERDAM, SAMMLUNG OTTO LANZ.

Alle diese Bilder (die z. T. nicht völlig eigenhändig sind) verraten uns, daß für Tintoretto auf dem Parnaß nur eine Muse wirklich Herrscherin war: die Musik. Tintoretto als leidenschaftlicher Musiker hat hier in immer neuen Varianten die Musik verherrlicht Apoll selbst naht sich als Meister der Violine, und der Bogen, der sonst todbringende Pfeile sendet, er wird hier zum sanftesten Friedensinstrument, zu dem Zauberbogen, der dem edlen Instrument weihevolle Töne entlockt. Alle Musen stehen im Banne, im Dienste der Musik. Die verschiedensten Instrumente werden gespielt, und auch der Gesang scheint nicht zu fehlen. Das Cembalo hat die Hauptrolle, daneben Geige und Violincello, Flöte und Laute. Es ist stets ein ungezwungenes Beisammensein, man denkt an das Stimmen und Probieren, die Unterhaltung von Musikern, die sich über eine Passage unterhalten vor dem Beginn eines Konzertes. Es gehören diese Bilder in ihrer idyllischen Stimmung zu den heitersten Arbeiten des Meisters. Man glaubt deutlich die Freude zu verspüren, die ihn bei der Schöpfung dieser Werke erfüllt hat.

APOLL UND MARSYAS. SAMMLUNG BROMLEY DAVENPORT.

Nicht die im Barock so beliebte Schindung des Marsyas, sondern der Wettstreit wird — wie in der Antike – in diesem Bild geschildert. Athena ist Schiedsrichterin zwischen dem violinspielenden Gott und dem auf langer Schalmei blasenden Marsyas.

Verschollen ist
MERKUR UND ARGUS.

Doch ist es interessant genug, zu wissen, daß Tintoretto in diesem für Aretino gemalten Bild ein Thema behandelt hat, das im 17. Jahrhundert sich ganz besonderer Beliebtheit erfreute und u. a. auch von Velazquez zu ähnlichem dekorativen Zweck behandelt worden ist.

DIE RETTUNG DER ARSINOE. DRESDEN, GEMÄLDEGALERIE (ABB. 28).

Die Deutung dieses schönen Bildes verdanken wir Wickhoff[35]. Er hat nachgewiesen, daß eine von den Italienern übernommene französische Umarbeitung einer Geschichte des Lucan der Darstellung zugrunde liegt. Der Ritter Ganymed von Alexandria befreit die Prinzessin Arsinoe und ihre Gefährtin aus dem Gefängnisturm am Meer, nachdem Arsinoe ihm versprochen, daß sie seine Gattin werden wolle. Der Ritter hat aus seinem Boot einen Bindfaden zum engen Turmfensterchen hinaufgeworfen, daran zogen die Frauen eine Strickleiter hinauf. Die Damen entkleiden sich, um aus dem schmalen Fenster schlüpfen zu können. Die Romantik, die Tintorettos Bild erfüllt, ist von keinem geringeren Zauber als die eines Delacroix. Kühle Morgenluft umweht die Szene. Hart an der Turmmauer hält der Ruderer das Boot, in der Ferne schaukelt das Segelschiff. Die Gefährtin sitzt bereits im Boot; sie befreit sich inzwischen von ihren Ketten. Ebenso nackt noch wie sie ist die an den Füßen gefesselte Prinzessin, die gerade von dem gepanzerten Ritter in Empfang genommen wird. Nun werden beide den ersten Kuß tauschen. Die Gruppe dieses Paares gehört zu den schönsten, die Tintoretto erfunden hat.

DER ABSCHIED DES AENEAS VON DIDO. BRAUNSCHWEIG, LANDESMUSEUM (ABB. 29).

Die Erklärung dieses Bildes ist nicht ganz leicht. Darf die Szene wirklich als Abschied des Aeneas von Dido gedeutet werden, so müßte man die Bewegung des Ritters, die am schwierigsten zu erklären ist, als einen letzten Abschied, ein nochmaliges letztes Sichumwenden und Hinneigen des Aeneas zu Dido auffassen.

HERKULES STÖSST DEN FAUN AUS DEM BETT DER OMPHALE. WIEN, STAATSMUSEUM.

Ein Nachtstück. Der Gestus des Herkules, der mit einem Fußtritt den Faun aus seiner Gattin Bett hinausbefördert, hat etwas von der Akrobatenmimik nach einer leicht ge-

lungenen, geschickt ausgeführten Pièce. Omphale erinnert in ihrer Haltung noch ein wenig an die (wohl früher entstandene) Leda; an die Polster ihres Zufluchtslagers ist die stachlige Eisenkeule des Herakles gelehnt. Eine nackte Dienerin, die auf einem reichgeschnitzten Schemel knieend sich auf den Tisch stützt, ist als Gegenspielerin zur Herrin eingeführt.

Man spürt, wie sehr es dem Künstler darum zu tun war, möglichst viel Leben und Bewegung in diese Szene zu bringen; von einer dramatischen Spannung kann man allerdings nicht sprechen.

BACCHUS UND ARIADNE; DIE DREI GRAZIEN UND MERKUR; MINERVA VERTREIBT MARS; DIE SCHMIEDE DES VULKAN. VENEDIG, DOGENPALAST, ANTICOLLEGIO (ABB. 104–107).

In diesen vier mythologischen Darstellungen wird in einer eigenartigen Mischung von Symbolik und Allegorie die Stadt Venedig und die Weisheit der Staatseinrichtungen verherrlicht.

Es ist nicht Ariadne, die Bacchus verläßt, sondern die der aus dem Meer Aufsteigende auf öder Insel findet und mit der sich der Gott verlobt: das einst öde und verlassen liegende Venedig, das seinen Entdecker findet in dem aus der Adria aufsteigenden Gott der Freude. Und diese Vermählung wird zum Symbol für die stets wiederkehrende Vermählung des Dogen mit dem Meer, mit dem lebenerhaltenden Element Venedigs. Die göttliche Berufung Venezias zur Herrschaft wird noch durch die himmlische Gestalt betont, die nicht nur als Traupatin die Hand Ariadne-Venezias dem Gotte entgegenführt, sondern der Sitzenden eine Sternenkrone aufs Haupt setzt. Dadurch wird Ariadne-Venedig frei erklärt und unter die Sternbilder aufgenommen. „Venedig wurde am Meeresufer geboren, aller Erdengüter bar, und nur im Besitz der himmlischen Gnade; aber sie ist von göttlicher Hand mit der Krone der Freiheit geschmückt, und ihre Herrschaft ist mit unvergänglichen Buchstaben im Himmel verzeichnet“ (Ridolfi [36]).

Das folgende Bild, Merkur und die drei Grazien, verherrlicht die Weisheit der Staatsbehörde, die die Gnadenbeweise (Gratie) am richtigen Ort verteilt: „Die eine (der Grazien) stützt sich auf einen Würfel, die zwei anderen halten Myrte und Rose, die, der Liebesgöttin heilig, die Symbole ewiger Liebe sind. In ihrer Begleitung ist Merkur, weil die Gnadenbeweise mit Vernunft erteilt werden sollen, wie sie auch von diesem (dem venezianischen) Senat an wohlverdiente Untertanen verteilt werden. Das Staatsoberhaupt, welches die Tugend und die ihm geleisteten Dienste anerkennt, nähert sich Gott, der das Gute nicht unvergolten läßt“ (Ridolfi).

Auf daß Venedigs Größe erhalten bleibe, hält Minerva Mars von Pax und Abundantia zurück und bewahrt Venedig die Segnungen des Friedens.

Aber Venedig weiß auch den Gefahren des Krieges zu begegnen und ist jederzeit zum Kampf gerüstet: in der Werkstatt des Vulkan werden von den Kyklopen Brontes, Steropes und Arges die Waffen geschmiedet, die Venedig zum Siege führen.
Die vier Bilder sind durchaus rationalistisch und wohl auch aus diesem Grund von Schülern und Nachfolgern, namentlich von nordischen, so sehr studiert und bewundert worden (man vergleiche nur Figuren von Heinz mit den „drei Grazien“ oder mit „Minerva vertreibt Mars“). Hier fand namentlich der Deutsche die von ihm so hoch geschätzte Vereinigung von Michelangelo mit Venezianischem. Die Bilder wirken, wie schon Burckhardt ganz richtig bemerkt hat, „freudlos“. Erklärlich, wie bereits oben gezeigt wurde, aus formalen Gründen. Erklärlich vor allem aber wegen ihrer unsinnlichen Art. Es genügt ein Vergleich mit des Meisters Wiener „Susanna“, der „Danae“ in Lyon oder irgendeiner anderen der Frauenfiguren des Künstlers.

JUPITER SENDET VENEZIA IN DIE LAGUNEN (ABB. 133); JUNO ÜBERGIBT VENEZIA EINEN IHRER PFAUEN (ABB. 134); VENEDIG ALS SCHIRMERIN DER FREIHEIT. VENEDIG, DOGENPALAST, SALA DELLE QUATTRO PORTE.

Die Inventione für die Bilder der Sala delle Quattro Porte stammt von Francesco Sansovino, wie uns dieser Autor selbst in seinem Buch „Venetia città nobilissima etc.“ (ed. 1581, p. 122) mitteilt. Man sieht hier, wie seltsam sich humanistische Bildung in jenen Tagen mit christlichen Anschauungen paarte und wie die griechische Mythologie in weitestem Umfange christlichen Tendenzen dienen sollte. Wie diese Bilder, sind wohl noch manche andere Darstellungen aus der antiken Mythologie in christlichem symbolisierenden Sinne gedacht, die heute nur durch ihre heidnisch-klassischen Motive zu uns sprechen.
In der Beschreibung der Deckenbilder der Sala delle Quattro Porte folgen wir Eschers sich an Sansovino anschließenden Darstellung[37]: Der Hauptgedanke ist als beherrschende Komposition in das große, rechteckige Feld in der Mitte genommen: die göttliche Sendung Venezias in die Lagunen. Diese Stadt wurde, wie die Erklärung besagt, auf Anordnung Gottes geschaffen, damit hier Religion und christliche Freiheit erhalten bleiben. Aber die Darstellung selbst atmet keineswegs christlichen, sondern vollkommen antiken Geist; denn es ist Zeus, welcher aus der Götterversammlung Venezia durch die Lüfte abwärts zu den Lagunen führt, wo Flußgötter die künftige Herrscherin erwarten. Ridolfi deutet das Gemälde schon rein mythologisch.
Noch mehr aber hat Venezia von den Göttern erhalten; in einem der Rundbilder, welche das Mittelbild einfassen und also die nächsten wichtigen Gedanken zur Darstellung bringen, übergibt Juno, von Frauen umgeben, Venezia den Pfau (Abb. 134). Juno ist hier als Vertreterin des Adels aufgefaßt, die Frauen als Tugenden. „Denn Vornehme schufen im Anfang diese Wohnstätte und Herrschaft und erhielten allzeit ihr erlauchtes Blut rein“ (Sansovino).

Venezia, das Schutzkind der Götter, ist die Schirmerin der Freiheit, sagt das andere Rundbild. Von zwei Frauen getragen, schwebt sie, ein zerbrochenes Joch und zerrissene Ketten haltend, über viel Figuren und verschiedenen Attributen, darunter zweimal ein Stab mit Hut (pileo), dem Zeichen der Freiheit. „Denn Venedig, freigeboren, hat den antiken Glanz der Freiheit Italiens aufrechterhalten und erhält ihn weiter aufrecht“ (Sansovino).
In den kleinen Rundbildern an derselben Decke sind die allegorischen Figuren von acht unterworfenen Städten und Landschaften dargestellt, von denen drei: Verona, Vicenza und Altino nicht die Hand Tintorettos zeigen, sondern von späteren Künstlern stammen. Unsere Abb. 134 zeigt drei von Tintoretto gemalte Figuren: *Istrien*, sitzend und einen Lorbeerkranz haltend; die Universitätsstadt *Padua*, eine Frauengestalt in Büchern lesend; *Brescia*, von Waffen umgeben. Auf der anderen, östlichen Seite des Mittelbildes befinden sich noch zwei weitere Darstellungen von Tintorettos Hand: *Treviso*, eine männliche Figur, den Kopf zurückwendend, mit der Rechten ein Schwert an der Spitze haltend; endlich *Friaul*, eine Frau, ein Schwert in die Scheide steckend.

DIE PHILOSOPHEN. VENEDIG, PALAZZO REALE, SCUOLA DI S. ROCCO.

Für den großen Saal der Markus-Bibliothek malte Tintoretto mit verschiedenen anderen Meistern neun Philosophen. Die Darstellung antiker Philosophen findet sich das ganze Mittelalter hindurch. Aus dem 15. Jahrhundert sind die plastischen Darstellungen am Ulmer Chorgestühl und die für die Sala dei Ritratti des Herzogs von Urbino geschaffenen Bilder am berühmtesten geworden. Die Venezianer Bilder Tintorettos fallen vor allem dadurch auf, daß die Philosophen, ähnlich wie man das in der Hochrenaissance bereits bei Prophetengestalten zu tun pflegte, als einfache Männer aus dem Volk dargestellt werden. Diese Philosophen sind gewissermaßen Brüder der Propheten. Um die Figuren besser dem architektonischen Ganzen einzufügen und um ihre dekorative Wirkung zu steigern, sind die Gestalten gleich Statuen vor Nischen gestellt. Es tut sich aber schon hier ein Abstand auf zwischen der vornehmen und festlichen Architektur und den sehr schlicht gekleideten Gestalten, der sich dann im 17. Jahrhundert bei den ausgesprochenen Bettelphilosophen-Bildern, die in den prunkvollsten Räumen hingen, noch vergrößert.
Die im Albergo der Scuola di S. Rocco zwischen den Fenstern in gemalten Nischen stehenden Gestalten sind wohl ebenfalls als Philosophen aufzufassen. Sie unterscheiden sich von denen des Palazzo Reale durch ihre sehr viel ruhigere Haltung.

DIE TUGENDEN: TEMPERANTIA, JUSTITIA, FIDES, PRUDENTIA, FORTITUDO. VENEDIG, S. MARIA DELL' ORTO, AKADEMIE.

Die Darstellungen der Tugenden (in der italienischen Malerei zuerst bei Giotto in Padua) sind auch in Venedig beliebt, namentlich in der späteren Zeit, man denke an Tiepolos

Bilder im Pal. Zenobio oder in der Colleoni-Kapelle in Bergamo, ferner an die Bilder aus der Werkstatt Veroneses, die sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden. Tintorettos Darstellungen in den Lünetten des Chores von S. Maria dell' Orto sind in Hochformat gehalten, oben spitzbogenförmig geschlossen, fünf Gewandfiguren, jede der anderen in der Stellung sehr ähnelnd, mit einer einzigen Ausnahme stehend mit lebhaftem Unterschied des Stand- und Spielbeines. Die Figuren zeigen lebhaften Kontrapost, indes noch keineswegs den artifiziellen Stil der späteren Zeit. Die Köpfe sind wie von Heiligenscheinen umgeben.
In späterer Zeit hat Tintoretto die Tugenden noch einmal dargestellt, an der Decke der Retrostanza dei Capi del Consiglio dei Dieci, jetzt in der *Akademie*: größtenteils Sitzfiguren in gekünstelter Stellung. Sie erscheinen hier auf Wolken sitzend.

DIE VIER JAHRESZEITEN. VENEDIG, SCUOLA DI S. ROCCO, DOGENPALAST. SCHLOSS JAISPITZ IN MÄHREN.

Die Allegorien der Jahreszeiten waren in Venedig offenbar beliebt: in den Bildern des Schiavone (in der Galerie zu Budapest) erscheinen sie, Frühling und Sommer als Frauen, Herbst und Winter als männliche Gestalten, mit reichen Symbolen und Begleitfiguren. Auch Tintoretto hat die Jahreszeiten öfters dargestellt. Aufs knappste charakterisiert sind sie in den vier kleinen Puttofiguren, den runden Eckbildern an der Decke des *Albergo* der Scuola di S. Rocco, und den vier Aktfiguren in Chiaroscuro, die in der *Sala del Collegio* des Dogenpalastes das enge Rechteck um den Rahmen der Uhr, an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand, ausfüllen (der Sommer erscheint hier als eine Frau mit Ähren, der Frühling mit Blütenzweigen usw). Viel reicher sind die beiden Darstellungen in Schloß *Jaispitz* in Mähren. In dem einen der Bilder erscheinen Frühling und Sommer vereinigt: der Frühling als sitzende bekleidete Frauengestalt, im Hintergrund in kleiner Figur der Sommer Ähren schneidend; das andere Bild zeigt im Vordergrund rechts den Winter als Greisenakt, dahinter den Herbst, die Äste eines kahlen Baumes niederbiegend. – Ähnlich, doch nicht identisch mit diesen Bildern, sind, der Katalogbeschreibung nach, die Allegorien in der Galerie zu Edinburgh. Auch Ridolfi erwähnt zweimal derartige Darstellungen des Meisters, doch passen seine Beschreibungen weder zu den Bildern in Schloß Jaispitz noch zu denen in Edinburgh.

HISTORIEN-, WELTLICHE REPRÄSENTATIONSBILDER UND PORTRÄTS.

Die Zahl der *Historienbilder*, die Tintoretto geschaffen hat, ist nicht sehr groß. Auch sind uns einige wichtige Stücke leider nicht mehr erhalten, andere so stark restauriert, daß der ursprüngliche Eindruck fast völlig verlorengegangen ist. Die meisten dieser

Historienbilder stellen Schlachten dar. Tintoretto ist einer der ersten Künstler jener Periode, in der man sich nicht mehr damit begnügte, nur eine hervorragende Schlacht von einem Maler schildern zu lassen, sondern wo die Künstler Aufträge zu ganzen Serien erhielten, wo man zur Ausschmückung eines Saales gleich ein halbes oder ein ganzes Dutzend kriegerischer Siege eines Staates oder einer Herrscherfamilie malen ließ. Häufig nun war es dem Auftraggeber nicht um eine Verherrlichung kriegerischer Taten in einer dem Künstler freigestellten Form zu tun: man verlangte vom Maler eine möglichst exakte topographische Wiedergabe des Schlachtfeldes ebenso wie gewisser Episoden. Solche Bilder zu malen, die nichts anderes werden konnten als mehr oder minder künstlerische Illustrationen zu geschriebenen oder ungeschriebenen Historienwerken, war keine Aufgabe für Tintoretto. Aber, daß ihn der Auftrag, Schlachten zu malen, reizen mußte, ist bei ihm, der stürmische Bewegung in seinen Bildern so sehr liebte und so unübertrefflich darzustellen wußte, eigentlich selbstverständlich.
Gerade die Schlachtenbilder Tintorettos beweisen wieder einmal, wie wenig der Meister ein krasser Naturalist war. Diese Bilder sind alle von höchster Anschaulichkeit und gehören zum Teil zu den bedeutendsten Schöpfungen der Schlachtenmalerei aller Zeiten. Der Künstler ist weit davon entfernt, sich an äußere, örtlich genau zu bestimmende Tatsachen zu halten, er strebt nur nach innerer künstlerischer Wahrhaftigkeit und wirkt so in der oft höchst eigenartigen Formulierung wahrhafter, lebendiger und packender als andere, alle äußeren historischen Momente im einzelnen berücksichtigenden Schlachtenmaler. Als echter großer Meister hat er auch diese Kampfszenen zu einem inneren Erlebnis werden lassen, sie aus diesem inneren Erlebnis heraus gestaltet und dabei Typen nicht nur von einzelnen Kriegern oder Episoden, sondern vor allem von Schlachten geschaffen, die von unvergeßlicher Großartigkeit sind: der Nachtangriff, der Sturm auf die Festung, die Seeschlacht, das Reitergefecht.
Gewiß ist es nicht nur die meisterhafte Bewältigung der Masse, die einen Hauptreiz der Bilder ausmacht: einzelne Gestalten erregen stets unsere besondere Aufmerksamkeit, jedoch nicht als Individualitäten einzelner Krieger, sondern als Typen für Dutzende und Tausende ihresgleichen: der ruhig kommandierende Feldherr, der unbeirrt vorwärts marschierende Infanterist, der verwundete Reiter, der nackte tote Soldat. Mit vollem Bewußtsein entfernt sich der Künstler von dem Boden realistischer Schlachtenmalerei, und um das Visionäre zu betonen, setzt er bei Schlachtenbildern wie bei anderen Historiendarstellungen vielfach Figuren in den Vordergrund, die an jene allegorischen Gestalten gemahnen, die wir später in verschiedenen Historienbildern des Rubens finden. Hinzuweisen ist hier vor allem auf die Gladiatorengruppe in der rechten Bildecke der „Vertreibung der Franzosen aus Mailand“, die weiblichen Figuren in der linken und rechten Bildecke im „Einzug in Mantua“, auch die Figurengruppe rechts auf der „Einnahme von Parma“. Die Schönheit vieler dieser Vordergrundfiguren gibt oft den Bildern etwas Verklärtes. Die genannte Gladiatorengruppe erinnert in eigentümlicher Weise an antike Skulpturen,

namentlich an Motive vom Mausoleum in Halikarnaß. Die Bilder, die hier als Beispiele herangezogen wurden, gehören zu dem bedeutendsten Historienzyklus, den Tintoretto geschaffen hat. Es sind die acht um 1578–80 in zwei Folgen entstandenen, leider stark restaurierten Gemälde, die die Heldentaten der Gonzaga verherrlichen und aus Mantua in die Münchener Pinakothek gelangt sind. Wir betrachten kurz die einzelnen Darstellungen, wobei zu bemerken ist, daß die späteren Bilder der zweiten Folge die der ersten bedeutend überragen.

DER GONZAGA-ZYKLUS AUS MANTUA. MÜNCHEN, ÄLTERE PINAKOTHEK.

I. Reihe.

1. Kaiser Sigismund belehnt Giovanni Francesco Gonzaga (1395–1444) mit der Markgrafschaft Mantua, 1433 (Abb. 136).

Der Kaiser sitzt links auf einer von einem roten Teppich bedeckten Tribüne und läßt dem vor ihm stehenden Gianfrancesco Gonzaga durch den Zeremonienmeister die Markgrafenkrone überreichen. Im Hintergrund die Piazza di S. Pietro in Mantua. Schon hier macht sich die ausgezeichnete Wirkung der Begleitfigur im Vordergrund bemerkbar: des Ritters ganz rechts, der seinen linken Arm auf ein Wappen lehnt, eine Figur, die ein treffliches Gegengewicht zur Hauptgruppe abgibt.

2. Ludovico Gonzaga siegt über die Venezianer auf der Etsch bei Legnago, 1439 (Abb. 137).
Das Bild schildert eine Art Seeschlacht; das Rammen der Schiffe spielt die Hauptrolle. Ganz rechts im Vordergrund der Feldherr. Tintoretto vermeidet es durchaus, die Hauptperson in die Mitte zu rücken. – Im Hintergrunde sieht man die mailändischen und die päpstlichen Truppen eine Landung erzwingen und die Venezianer auf der Flucht.

3. Federigo I. entsetzt die Stadt Legnago, 1479 (Abb. 138).
Besonders packend wirkt der vom galoppierenden Pferd stürzende geharnischte feindliche Reiter. Im Vordergrunde links sprengt Federigo Gonzaga heran. Im Mittelgrund auf einem Hügel der Verbündete des Gonzaga, die schlanke und edle Figur des jungen Herzogs von Mailand zu Roß. Rechts das Schweizer Fußvolk, das Legnago belagert hatte, in wilder Flucht; im Hintergrund links Proviantwagen in die Stadt einfahrend. Die Fahnen im Vordergrund wirken gleich einem aufgezogenen Bühnenvorhang.

4. Gianfrancesco II. kämpft am Taro gegen Karl VIII. von Frankreich, 1495 (Abb. 139).
Die päpstliche Kavallerie sprengt von rechts in den Fluß hinein, während die französischen Reiter (vor ihnen Artillerie und Bogenschützen) ganz im Hintergrunde sich befinden. Nicht völlig klar ist die Bedeutung der päpstlichen Truppen links im Vordergrund, die, obwohl bereits auf der von den Franzosen besetzt gehaltenen Seite des Flusses angelangt, noch einmal in den Fluß hineinreiten. – Der Feldherr links, en face gesehen, hat nicht diejenige Bedeutung wie in den anderen Bildern. Die ganz im Vordergrund in das Bild

hineinfeuernden Kanonen, die Reiter, die in den Fluß hineinsprengen, verleihen dem Bild die starke dramatische Stimmung; die lebhafte leichte Bewegung aller Figuren, die wehenden Fahnen lassen uns hier stärker als in irgendeinem anderen der Bilder das Abenteuerliche, Romantische dieser Kriegszüge empfinden.

II. Reihe.

5. Federigo II. vertreibt die Franzosen aus Mailand, 1521 (Abb. 140).

Ein in seiner Art unübertroffen gebliebenes Nachtstück. Die aufblitzenden Helme, Rüstungen und Hellebarden, die unheilvoll glühenden Fackeln und die brennende Stadt, der mächtige Zug, der sich vorn nach links, hinten nach der Gegenseite bewegt, all das bildet ein Stimmungsbild von atembeklemmender Großartigkeit.

6. Federigo II. nimmt Parma ein, 1521 (Abb. 141).

Wenn eine Steigerung gegenüber dem eben genannten Bild noch möglich war, so hat sie der Künstler in dieser Einnahme von Parma erreicht, die wohl eines seiner großartigsten Schlachtenbilder genannt werden darf. Im Bogen zieht das Fußvolk an den Kanonen vorbei, die ihre Schuldigkeit getan und eine gewaltige Bresche in die Stadtmauer geschlagen haben. Ein Teil des Heeres stürmt durch die so entstandene Öffnung in die Stadt, die andern klettern Ameisen gleich auf riesigen Sturmleitern die Mauer hinauf. Dieses zur Stadt Hinaufströmen, dieses Wimmeln der Menschenmassen, diese Überflutung der Festung durch den Feind ist in höchster Anschaulichkeit mit größtem dramatischen Können dargestellt. Die Feinde flüchten über die Brücke. Ganz rechts vorn der des Erfolges sichere Feldherr mit seiner Leibgarde. Die Toten im Vordergrund lassen an die Opfer denken, die beide Teile haben bringen müssen. In der Art ihrer Wiedergabe, in ihrer ganzen Haltung aber sind diese Toten alles andere als kraß naturalistische Schaustücke, sie erheben im Gegenteil, weit mehr als irgendeine andere Gruppe des Bildes das Ganze in das Reich künstlerischer Vision.

7. Federigo II. vertreibt die Franzosen und Schweizer aus Pavia, 1522 (Abb. 142).

In packender Weise ist hier der Sturm der Infanterie auf die überraschten Batterien geschildert. Kanonen stürzen um, auf den Bespannungspferden rasen die Feinde davon. Die Kavallerie Gonzagas stürmt oben über die gedeckte Brücke auf die andern Batterien los, die von den französischen Bedienungsmannschaften im Stich gelassen werden. Im Vordergrunde ist ein Kampf um eine Fahne und ganz rechts ein Zweikampf in einem Zelt geschildert. Links sprengt der Feldherr in die Szene herein.

8. Der Einzug Philipps II. in Mantua, 1549 (Abb. 143).

Die repräsentativste, dekorativ wirksamste Darstellung des Zyklus. Philipp II. zu Pferd unter einem von acht Pagen getragenen Baldachin wird von einem Vertreter des Hauses Gonzaga, dem jungen Herzog Guglielmo (geb. 1538), der von rechts ebenfalls zu Roß herannaht, empfangen. Der Kardinal hinter dem König ist der Oheim des Herzogs, Ercole von Gonzaga, Kardinal von Mantua[38].

DIE HISTORIENBILDER IM DOGENPALAST.

Die Bilder mit Szenen aus der Geschichte Barbarossas, die Tintoretto für den Dogenpalast gemalt hatte, sind bei dem Brande von 1577 zugrunde gegangen, die „Krönung Barbarossas" wie die „Exkommunikation des Kaisers durch den Papst Alexander III." Auf der „Krönung", die sich in einem reichen Gebäude abspielte, waren eine große Zahl von Kardinälen und venezianischen Nobili zu sehen, alle Porträts. Auf der „Exkommunikation" sah man den Kaiser seinen Anhängern verbieten, dem Papst zu folgen. Der Papst und die Geistlichkeit warfen als Zeichen der Verfluchung brennende Kerzen zu Boden. Die „Venezianischen Gesandten vor Barbarossa", ein stark restauriertes Wandbild in der Sala del Maggior Consiglio, soll hier nur kurz erwähnt werden. Verschollen ist der für die Casa de' Cornari gemalte „Abschied Catarina Cornaros von Cypern".

Von den Schlachtdarstellungen, die der Künstler im Dogenpalast ausgeführt hat, sind an erster Stelle zu nennen die Deckenbilder der Sala del Gran Consiglio (Abb. 150–153): der *Sieg bei Argenta* mit seiner unübertrefflichen Darstellung des Schlachtgetümmels, die *Verteidigung von Brescia* und die *Einnahme von Gallipolis* in ihrer unvergleichlich eindringlichen Dramatik (der Befehlshaber auch hier stets auf der Seite dargestellt) und vor allem der *Sieg auf dem Gardasee*, wo die Kämpfer auf den schmalen Schiffsstegen von einem Boot zum anderen hinüberstürmen [39]. – Die Venezianer waren erfahrene Seesoldaten. Von den Admirälen bis zum letzten Mann haben sie stets die größte Tapferkeit bewiesen. Tintoretto hat bei seinen Schlachtenbildern stets einige Personen hervorgehoben, er läßt gewissermaßen einen zum Symbol für die Tapferkeit aller werden. Sehr gut spricht Thode hier von homerischen Szenen, wo die Vorkämpfer die Hauptrolle spielen. – Zwischen den früheren und den späteren Schlachtdarstellungen des Meisters zeigt sich ein großer Unterschied eben darin, daß in den späteren Bildern in noch höherem Grade als früher Einzelpersonen und Episoden in den Vordergrund treten. Die großartigen (wegen ihrer Restaurierung zum Teil ungünstig wirkenden) Deckenbilder der Sala del Gran Consiglio zeigen dies aufs deutlichste, und wie auf derartige Weise gelegentlich die gesamte Darstellung vom Allgemeinen ins rein Menschliche übergeführt werden konnte, sieht man in dem noch zu beschreibenden „Raub der Helena" im Prado.

Eine der gewaltigsten Schlachtdarstellungen, die wir, im Gegensatz zu Thode, als ein unzweifelhaftes Werk unseres Meisters betrachten müssen, ist die *Schlacht von Zara* in der Sala dello Scrutinio des Dogenpalastes (Abb. 181–183) [40]. Es gibt kaum ein zweites Bild, in dem Schlachtgetümmel in so packender Weise dargestellt und gleichzeitig eine solche Masse von Kämpfern so übersichtlich gegliedert wäre. Im Hintergrunde sieht man die Angreifer landen; mehrere Reitergeschwader, denen Soldaten zu Fuß folgen, sind nach rechts und links ausgesandt. Besonders fesselnd der Reiterangriff links auf der Anhöhe im Hintergrund, dem eine Schar von Hellebardieren Widerstand leistet; einer von diesen hat sich ganz dicht an die Reiter herangewagt. Im Mittelgrunde mehrere Kompagnien von Bogenschützen. Ganz links vorn die Erstürmung eines Bollwerks. Im äußersten Vorder-

grunde eine Schar von Verteidigern am Boden liegend. Als machtvolles Motiv, das auch farbig den Hauptakzent hat, wirkt die Fahne im Vordergrund, die sich bis über drei Viertel der Bildhöhe erhebt.

Verbrannt ist leider die von Tintoretto für den Dogenpalast gemalte „Schlacht von Lepanto“, auch die Seeschlacht, die der Meister für den Herzog von Mantua geschaffen hat, scheint ebensowenig erhalten zu sein wie die für den Kardinal Ercole Gonzaga um 1563 gemalte kleine Türkenschlacht; dagegen befindet sich jenes herrliche Bild, das unter dem Titel der *Raub der Helena* bekannt ist, heute noch in Madrid (Abb. 194). Es ist eine gewaltige Schlacht, die hier am Ufer eines Stromes tobt, mehr Land- als Seeschlacht; vor allem ein prachtvoll bewegter Reiterkampf, dessen Wogen von einem märchenhaften Klang ist, wie wir ihn ähnlich als visionäre Erscheinung im Hintergrund der „Anbetung der Könige“ von S. Rocco bei dem Zug des Gefolges erkennen. Einige suchen sich schwimmend an die Boote im Vordergrund heranzumachen. Ein Bogenschütze verteidigt das vordere Schiffchen gegen die nahenden Angreifer, die zwei Männer im anderen Boot wehren mit Stangen die Soldaten ab, die sich auf das Schiff heraufschwingen wollen. Ob der Künstler hier eine bestimmte historische Schlacht oder eine aus der Sage oder aus einem italienischen Gedicht berühmte Szene hat darstellen wollen, muß dahingestellt bleiben. Vermutlich handelt es sich um einen Kampf von Christen gegen Ungläubige. Die Heldin der Szene, die im vorderen Boot liegende Frau, scheint jedenfalls eine Beute der Mauren zu sein. Während der Mann ganz im Vordergrund sie festhält, ist der Entführer im Begriff, eine Decke über sie zu breiten, wohl um sie den Blicken der Verfolger zu entziehen. Der Soldat ganz links scheint das Boot mit allen Kräften aus der bedrohlichen Landnähe wegbringen zu wollen. Das Hinterteil des kleinen Schiffes, auf dem sich diese Szene abspielt, ragt hoch empor, es wird dadurch unwillkürlich der Eindruck einer starken Bewegung erreicht, ohne daß der Künstler im übrigen viel dazu zu tun braucht. Die gerafften Segel der Schiffe wirken auch hier wieder, ähnlich wie bei den Gonzagabildern, als wirkungsvolle Draperien.

DIE PROFANEN REPRÄSENTATIONSBILDER.

Die weitaus größte Zahl der Repräsentationsbilder Tintorettos haben wir bereits besprochen. Zeigen sie doch in ihrer Mehrheit entweder einen so kirchlichen Charakter oder aber so überwiegend mythologisch-allegorische Motive, daß sie bereits in den vorangehenden Abschnitten gewürdigt werden mußten. Zu erwähnen sind hier nur noch einzelne im Dogenpalast befindliche Werke, vor allem das trefflich erhaltene Deckenbild des Atrio quadrato (Abb. 64): *Der Doge Girolamo Priuli empfängt von Giustitia Schwert und Wage* als Symbole seiner Regierung. Links von der „Gerechtigkeit“ befindet sich die allegorische Gestalt der „Venezia“, und als Schutzpatron schwebt der hl. Hieronymus über der Szene. Sehr gut spricht hier Stearns von den zitternden Händen des Dogen, der schaue, als ob die Welt schon etwas wie ein Traum für ihn geworden sei.

Wohl nicht völlig eigenhändig, jedenfalls aber ihres stark restaurierten Zustandes wegen in der Wirkung erheblich zurückstehend sind die großen Deckenbilder in der Sala del Senato: *Venedig als Herrscherin der Meere* und der Sala del Maggior Consiglio: *Niccolò da Ponte vor Venezia* mit den zahlreichen Bildnissen venezianischer Staatsbeamter und den ungeheuren, etwas opernhaft wirkenden Treppenanlagen.
In dem Deckenbilde der Sala del Senato erblicken wir ganz oben auf Wolken thronend Venezia, umgeben von zahlreichen Gottheiten; Tritonen und Nereiden bringen ihr als Herrscherin der Adria Perlen und Korallen aus dem Meere empor. Sehr eigenartig der Blick aus den Lüften auf die Wasserfluten der Weltkugel. – Das Mittelbild an der Decke des großen Ratssaals im Dogenpalast ist, wie Escher[41] sehr treffend ausführt, der venezianischen Staatskunst gewidmet, die kraft der vorzüglichen Organisation im Beamtenwesen und mit unübertrefflicher Weisheit den Erdkreis umspannt und viele Völker zu freiwilliger Unterwerfung veranlaßt. „Ein feierlicher Aufstieg von Fremden, in die Tracht ihrer Länder gekleideten Gesandten, welche die Urkunden mit ihren Privilegien, Schlüssel und Kostbarkeiten bringen; um den neben S. Marco errichteten Thron des Dogen sind die Beamten im Ornat versammelt. In der Haltung des Dogen aber vollzieht sich die Verbindung zwischen dem Irdischen und Überirdischen, denn während er mit gewohntem Zeremoniell die Schlüssel von einem fremden Gesandten entgegennimmt, neigt sich aus den Wolken herab, wie auf Altarbildern die Madonna, die Königin Venezia, im Begriff, ihm als Zeichen des Friedens einen Olivenkranz und einen Palmzweig darzureichen, den der Markuslöwe bereit hält; im Hofstaat, der diese neue Himmelskönigin umschwebt, gewahren wir die Göttinnen Cybele und Thetis, wiederum eine Versinnbildlichung der Herrschaft zu Land und zu Meer."

DIE BILDNISSE.

Tintoretto hat offenbar Porträts mit besonderer Vorliebe gemalt, und dieser seiner Neigung sind die Besteller in reichstem Maße entgegengekommen. Mußten sie doch alle empfinden, daß der Künstler hier seinen religiösen Werken Ebenbürtiges leistete. Ohne Zweifel gehört Tintoretto zu den größten Bildnismalern aller Zeiten. Wir besitzen von ihm Porträts in allen möglichen Fassungen: Einzel- und Doppelporträts, Einzel- und Gruppenbildnisse auf großen Amtsweihegemälden, als Stifter oder in halb allegorisch-religiösem Zusammenhang.
Erscheinen die Bildnisse Tintorettos auf den ersten Blick recht einförmig, so bemerkt man doch bei genauerem Zusehen eine außerordentlich große Mannigfaltigkeit. Frühwerke zeigen noch ganz die verträumte, stimmungsmäßige Auffassung der Porträts des frühen venezianischen Cinquecento, ja es gibt in Venedig auch am Anfang des 16. Jahrhunderts kein Bildnis, das in höherem Grade lyrisch empfunden wäre, wie das Tintorettos im Wiener Staatsmuseum aus dem Jahre 1553 (Abb. 54). Andere Porträts des Meisters aus der gleichen Zeit verbinden mit dem Stimmungsmäßigen eine etwas größere Be-

wußtheit des Ausdrucks und gleichzeitig eine außerordentliche Vornehmheit und Getragenheit der Auffassung, wie das Bildnis der „Dame in Trauer" in der Dresdener Galerie (Abb. 55), gelegentlich auch eine bemerkenswerte Eleganz (vgl. das Bildnis eines jungen Nobile in Brüssel), die zuweilen nicht ganz frei von Pose ist (Mann mit der Goldkette im Prado, Abb. 56). Werke dieser Art zeigen sehr deutlich, in welchem Grade der Künstler zu repräsentativ-vornehmer Darstellung befähigt war.

Noch in den sechziger Jahren hat der Meister – ganz den Traditionen der venezianischen Porträtkunst folgend – Bildnisse geschaffen, in denen, wie in den religiösen Darstellungen, der Ausdruck völlig gedämpft und zurückhaltend gegeben ist, wie das Doppelbildnis der Ehrich Galleries in New York (Abb. 60) oder das männliche Porträt bei Sedelmeyer in Paris (Abb. 59). Das Bildnis des jungen Strada mit der Fortuna (bei Herrn Goldfarb in Stargard) vollends zeigt das Porträt als eine fast märchenhafte Vision.

In den Bildnissen der späteren Zeit tritt an die Stelle der weichen und allgemeinen Behandlungsweise des Porträtstils der Frühzeit eine größere Präzision des Ausdrucks, eine knappere Sachlichkeit der Auffassung, die aber dennoch von jener Art von Aktivität, wie sie Tizians Porträts zeigen, recht verschieden ist. Wohl tritt in diesen Bildnissen in der äußeren Behandlungsweise ein Naturalismus zutage – in der Bildung der Runzeln des Gesichts, der Nase –, aber dieser Naturalismus beschränkt sich auf Äußerliches: in der Auffassung geben diese Bilder nichts von irgendwelchen Empfindungen des Alltags, nichts von kleinlichen oder zufälligen Regungen, und auch dort, wo ein momentaner Affekt sich kundgibt, etwa in einer Regung der Hände, wie im Antonio Capello der Akademie (Abb. 171) oder im Bildnis eines Senators der Sammlung Cook in Richmond (Abb. 177), da liegt doch im Ausdruck der Augen – in ganz anderem Grade als bei Tizian – so sehr etwas Dauerndes, Ewiges, daß die Bezeichnung „Naturalismus" nicht recht angebracht erscheint. „Tizian gab seinen Personen gewisse persönlich bezeichnende Gebärden und Blicke und die Beeinflussung durch die Umgebung, – das Würdegefühl des Amts, Erregung durch die Gesellschaft, die Unterhaltung im Studio, die Pose vor dem Kolleg, das Gebieterische der Macht. Über allem liegt die Eleganz der großen Gesellschaft. Tintoretto begnügt sich meist mit den einfachen allgemeinen und herkömmlichen Attitüden des großen Bildnisses; da ist nichts weiter als der trockene Ernst der Geschäftsmiene, das zugeschlossene Äußere bei der Zeremonie, die Selbstvergessenheit im Nachsinnen. Aber welche hohe Einfachheit und Wahrheit, ohne Spur von Eitelkeit, z. B. in jenen im vollen Licht gemalten Bildnissen der Galerie Colonna (Abb. 172)! Auch wo sie einnehmend, überredend, herrisch erscheinen, ist es mehr Charakter und Gewöhnung, als Augenblick und Absicht. Welche wundervolle Greisenköpfe – die Anzeichen des Verfalls bei ungebrochenem Willen, die Ermattung der Jahre und die Gewohnheit der Anspannung, der starre Stolz und die verbindliche Form: welche Lebensgeschichte ist darin geschrieben; solchen Menschen kann nur der Tod das Steuer der Geschäfte aus der Hand reißen! –" (C. Justi.[42])

In den frühen Porträts erscheinen bereits die Typen ausgebildet, die der Künstler bis in die späteste Zeit mit Vorliebe gepflegt hat: das Brustbild und das Kniestück sitzend (seltener stehend) vor einem neutralen Grund oder mit einem fensterartigen Ausblick in eine Landschaft.

Tintoretto hat fast alles gemalt, was in Venedig damals unter den Männern des öffentlichen Lebens Rang und Bedeutung besaß. Die Dogen und die Prokuratoren einzeln und in Gruppen, ihrer Amtstätigkeit entsprechend, die Feldherrn und Admirale, vor allem den Sieger von Lepanto, Sebastiano Venier (Wien), zahlreiche Edelleute, die Wohltäter der Bruderschaft von S. Rocco, Aretin, den Dichter Maffeo Venier, den Bildhauer Alessandro Vittoria, den Architekten Antonio dal Ponte (diese vier Bildnisse verschollen), Jacopo Sansovino und sich selbst. Anscheinend nicht mehr erhalten sind die Porträts der japanischen Gesandten, die 1585 in Venedig weilten, und das 1574 gemalte des Königs Henri III. von Frankreich.

Die Zahl der von ihm gemalten weiblichen Bildnisse ist gering. Seine Gattin und seine Schwiegermutter soll er porträtiert haben, ebenso die Dogaressa Mocenigo sowie Camilletta dall' Orto, Franceschina Corona und einige andere. Das in zwei Fassungen erhaltene weibliche Bildnis im Prado wird meist als das seiner Tochter Marietta angesprochen. Wen die Dame in Trauer in der Dresdener Galerie darstellt, hat bisher noch nicht ermittelt werden können.

Unter den Doppelporträts ist neben dem nicht mehr erhaltenen Frühwerk, das den Künstler mit seinem Bruder darstellte, das Bildnis eines Feldherrn mit seinem zwergenhaften Knappen (im amerikanischen Kunsthandel) zu nennen.

Das bedeutendste Gruppenbildnis, das Tintoretto ohne jede Verbindung mit Devotionszwecken geschaffen hat, ist das der Familie Pellegrina bei Lord Barrymore. Das einzige uns erhaltene weltliche Gruppenbild des Meisters, wurde es schon von älteren Schriftstellern als das bedeutendste gerühmt. Leider hat es sehr gelitten und scheint auch etwas abgeschnitten zu sein. Eingekleidet ist das Ganze in eine Art „Rückkehr von der Jagd". Man erblickt einen älteren Mann mit grauem Vollbart, eine Frau und einen Schwarzbärtigen an einem Tisch mit gemusterter roter Decke. Auf diese Gruppe folgen zwei stehende Frauen, darauf eine Pause, im Hintergrund ein Jäger mit zwei Hunden, schließlich die Gruppe der jungen zurückkehrenden Jäger mit den erlegten Hasen. Das Ganze ist von einem starken musikalischen Rhythmus erfüllt. In kaum einem anderen Bildniswerk des Meisters spiegelt sich so viel von dem Ambiente Venedigs wider wie in diesem Gruppenporträt.

Im allgemeinen aber tritt das Milieu in Tintorettos Bildnissen viel mehr zurück als in denen Tizians, die geistige Individualität des einzelnen Menschen ist in noch höherem Grade als bei Tizian das Ausschlaggebende.

ANMERKUNGEN

ZUR EINLEITUNG

[1] Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, Wien 1908, S. 154 ff. Vgl. auch Ch. Dejob, De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, Paris 1884; E. Masi, La reazione cattolica, in La vita italiana nel seicento, Milano 1895, pag. 57 ff.; W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921.

[2] H. Taine, Voyage en Italie, Paris 1874, Tome II.

[3] Vgl. Kap. III, S. 98.

[4] Abb. in Feestbundel Dr. Abraham Bredius, Amsterdam 1915, Taf. 8–9.

[5] Vgl. C. Justi, Velazquez, Bonn 1888, Bd. I, S. 273.

[6] Vgl. Viktor A. Dirksen, Die Gemälde des Martin de Vos, Parchim 1914, S. 19 ff.

[7] C. Ridolfi, Le Maraviglie dell' arte, II, pag. 75.

[8] Abb. in „Kunstwanderer", 3. Jahrg., S. 455.

[9] Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchsten Kaiserhauses XXVII, S. 167 ff.

[10] Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII, S. 293 ff. (R. A. Peltzer), Abb. 27 u. 28, Taf. 34.

[11] Vgl. den Stich des Ägid. Sadeler (Le Blanc 19, Nagler 107) nach einem Bilde des Christoph Schwarz.

[12] Vgl. Valentiner, Rembrandt und seine Umgebung, Straßburg 1905, S. 83 ff.

ZU KAPITEL I

[1] Die zahlreichsten Nachrichten über Tintorettos Leben verdanken wir der Biographie Ridolfis. Vgl. über diese und die weitere Literatur oben im Text S. 42 ff. u. Anm. 38–63. Ein vollständiges Literaturverzeichnis soll im III. Band seine Stelle finden.

[2] Sicherlich ist dieser Bericht nichts weiter als eine Anekdote (vgl. Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen XXXV, 1914, S. 196); daß aber Tintoretto in Wirklichkeit eine Vereinigung von tizianischem Kolorit und florentinischer Zeichnung erstrebt hat, daß er sich dieser Tendenzen vollkommen bewußt gewesen ist, geht auch aus einem von Borghini mitgeteilten Ausspruch des Meisters hervor (R. Borghini, Il Riposo, Florenz 1584, S. 551): „egli stesso confessa non riconoscere per maestri nelle cose del disegno se non gli artefici Fiorentini, ma nel colorire dice avere imitato la natura e poi particolarmente Titiano."

[3] Uffizien Nr. 13042. Dieses Blatt ist schwerlich eine eigenhändige Zeichnung Jacopos, kann aber von derartigen Studien des Meisters, die, wie die literarische Tradition einmütig bezeugt, sicherlich existiert haben, eine gute Vorstellung geben. – Vgl. hierzu und zu den übrigen Studien Tintorettos nach plastischen Modellen J. v. Schlosser, Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI, S. 102, 107, 108 und die dort angeführten Literaturnachweise.

[4] Aretino, Lettere, Pariser Ausgabe 1609, IV, S. 110. Die Übersetzungen von H. Thode.

[5] Vgl. Hadeln, Archivalische Beiträge aus dem Nachlaß Gustav Ludwigs (Italien. Forschungen Bd. IV), Berlin 1911, S. 128.

[6] Mariette, Abecedario, Paris 1858–59, Bd. V, S. 1.

[7] Vgl. E. M. Phillipps, Tintoretto, London 1911, S. 150.
[8] Waagen, Galleries and Cabinets of Art in Great Britain, Supplement, S. 336.
[9] Thode, Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV, S. 20–21. Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXXII, Beiheft S. 3–4 und Amtliche Berichte aus d. kgl. preuß. Kstslgn XXXIII, S. 170–171.
[10] G. Ludwig, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXIII, S. 45.
[11] Thode, Repertorium XXIV, S. 22.
[12] Ders., Repertorium XXIV, S. 25 und Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XL, S. 119ff.
[13] Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXXII, Beiheft S. 32.
[14] Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale, Venezia 1868, Nr. 880.
[15] Hadeln, Jahrb. XXXII, Beiheft S. 24.
[16] Ders., ebenda S. 28.
[17] Ders., Jahrb. XXXII, S. 41ff.
[18] Ders., Archivalische Beiträge aus dem Nachlaß G. Ludwigs, S. 125.
[19] F. Kenner, Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchsten Kaiserhauses XVIII, S. 254, Taf. XXIX, Nr. 13.
[20] Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXXII, S. 25ff.
[21] Ders., Jahrb. XXXII, Beiheft S. 5.
[22] Saccardo, Les mosaiques de St. Marc à Venise. Venise 1896. – Thode, Repertorium XXIV, S. 430.
[23] Hadeln, Jahrb. XXXII, S. 52.
[24] R. Berliner hat im Herbst 1913 die Akten der Scuola durchgearbeitet und uns in liebenswürdigster Weise die Resultate seiner Forschungen, die wir im folgenden mitteilen, zur Verfügung gestellt, neuerdings auch in der Kunstchronik (55. Jahrg. N. F. XXXI, 1920, S. 468 u. 492ff.) darüber berichtet.
[25] Über die Bilder der Kirche S. Rocco vgl. Berliner, Kunstchronik XXXI, S. 495–496.
[26] Hadeln, Archivalische Beiträge S. 137.
[27] Ebenda S. 131.
[28] L'arte II, 1899, S. 500.
[29] Archivio storico dell'arte, Serie I, III, 1890, S. 207, Anm. 2. Im übrigen vgl. über die Beziehungen Tintorettos zu den Gonzaga A. Luzio, ebenda S. 397ff.
[30] Hadeln, Archivalische Beiträge S. 125.
[31] A. Guisconi, Venezia 1556, Neue Ausgabe durch A. Battaggia, 1861, S. 13.
[32] Archivio storico dell' arte, III, 1900, S. 399.
[33] Vasari, Lebensbeschreibungen, herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau, V, S. 142.
[34] Raffaello Borghini, Il Riposo, Fiorenza 1584, S. 551–558.
[35] F. Sansovino, Venetia città nobilissima, Venedig 1581.
[36] Armenini, De veri precetti della pittura, Ravenna 1587, S. 116.
[37] Vermutlich war es in erster Linie die damals als „Mannalese" bezeichnete „Reinigung der Beute der Midianiterinnen", die Velazquez auf seiner zweiten italienischen Reise für Philipp IV. kaufte, vielleicht auch die Friesskizzen aus dem Alten Testament, die, wie die Madrider Schloßinventare von 1700 aussagen (wenigstens scheinen sich die dort befindlichen Angaben auf diese Bilder zu beziehen), in einem Raum des Palastes rings um die „Reinigung der Beute der Midianiterinnen" angebracht waren, und zwar wahrscheinlich derart, daß an den Schmalseiten jenes Bildes die beiden länglichen Friesskizzen („Esther vor Ahasver" und die „Königin von Saba"), an den Langseiten je zwei der kleineren Skizzen sich befanden.
[38] Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell' arte. Venezia 1648. Vgl. dazu Hadeln in der Einleitung seiner Ridolfi-Ausgabe, Berlin 1914.
[39] Marco Boschini, Carta del Navegar pittoresco, 1660, II. Buch, S. 114.
[40] Luigi Scaramuccia, Le Finezze de' Pennelli italiani, Pavia 1674.
[41] Francesco Scannelli, Microcosmo della Pittura, 1657, S. 250.
[42] Malvasia, Felsina pittrice II, 59 u. 81f.
[43] De Piles, Abregé de la vie des peintres, Paris 1715.
[44] Félibien, Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres. Trevoux 1725.

[45] Nach M. I. Dumesnil, Voyageurs français en Italie, Paris 1865, S. 146.
[46] Cochin, Voyage d'Italie, Paris 1769, Bd. III.
[47] Chr. L. v. Hagedorn, Betrachtungen über die Malerey, Leipzig 1762.
[48] A. R. Mengs Werke. Herausgegeben von M. C. F. Prange, Halle 1786.
[49] Goethes Werke, Propyläenausgabe Bd. V, S. 158.
[50] Es handelt sich hier um das jetzt im Louvre befindliche Bild.
[51] Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste, Göttingen 1801, S. 119.
[52] Hofstäter, Nachrichten von Kunstsachen in Italien, Wien 1792.
[53] Lanzi, Storia pittorica della Italia, Bassano 1789.
[54] Fuessli, Vorlesungen über die Malerei, Braunschweig 1803.
[55] Graf Gregoire Orloff, Essai sur l'histoire de la peinture en Italie, Paris 1823. — Symptomatisch für die außerordentliche Bewunderung, die Tintoretto trotz allem — wenigstens in den romanischen Ländern — in dieser Zeit zuteil wird, sind auch die Bemerkungen in dem 1818 in Mailand erschienenen Dizionario dei pittori von Stefano Ticozzi.
[56] A. Hirt, Kunstbemerkungen, Berlin 1830, S. 69.
[57] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, Berlin 1839, S. 476.
[58] Vgl. insbesondere E. Waldmann, Tintoretto, Berlin 1921, und Kunst und Künstler XII, 1914, S. 575. — K. Scheffler, Italien, Tagebuch einer Reise, Leipzig 1913. — J. Meier-Gräfe, Spanische Reise, Berlin 1910. Hieraus (S. 302) die oben (S. 5) wiedergegebene Bemerkung über Tintorettos ornamentale Schöpfungen. — Nur kurze Äußerungen sind uns leider von M. Dvořak erhalten [Jahrbuch für Kunstgesch. I (XV), Wien 1922, S. 28 f.]. — Vgl. dagegen das unten (Anm. 28 zu Kap. V) mitgeteilte Urteil von K. Voll.
[59] H. Taine, Voyage en Italie, Paris 1874, Tome II, pag. 358—377.
[60] Th. Duret, E. Manet. Hggb. v. E. Waldmann, Berlin 1910, S. 25. — E. Manet, Erinnerungen von A. Proust, Berlin 1917, S. 50.
[61] John Ruskin, The stones of Venice, Leipzig 1906. Vol. II, Appendix II, pag. 177 ff.
[62] Frank Preston Stearns, Life and Genius of Tintoretto. G. P. Putnam's Sons 1894. — Mrs. Arthur Bell, Tintoretto (in Newnes Art Library), — Evelyn March Phillipps, Tintoretto, London, Methuen & Co., 1911. — J. B. Stoughton Holborn, Biography of Jacopo Robusti 1903. — F. P. B. Osmaston, The Art and Genius of Tintoret, London, G. Bell 1915. 2 Bde. Leider fehlt es in dieser letzten, umfangreichsten Publikation über den Meister, die bisher erschienen ist, fast gänzlich an einer Berücksichtigung der neueren Spezialforschung, so daß das, was der Verfasser über die Entwicklung des Meisters, die Datierung der einzelnen Werke vorbringt, zu einem großen Teil völlig in der Luft schwebt.
[63] H. Thode, Tintoretto. Velhagen und Klasing 1901, und Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, S. 427 ff., XXIV, S. 7 ff. u. S. 426 ff., XXVII, S. 24 ff.

ZU KAPITEL II

[1] G. P. Zabeo, Elogio a Giacomo Robusti, Venezia 1814, S. 78.
[2] G. Ludwig, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXIII, S. 47, 55—56. Ludwig nimmt bei diesen Bildern die Mitwirkung von Gehilfen an. Ob Tintoretto zu diesen gehörte und ihm etwa die Ausführung der Frauenfiguren im Hintergrund, die so durchaus Tintorettos Art zeigen, zu verdanken ist? Ridolfi berichtet von einem Zusammenarbeiten des Tintoretto und Bonifazio (Maraviglie II, pag. 43).
[3] Es handelt sich hier um der Frühzeit des Künstlers angehörende Entwürfe in Breitformat, die z. T. überarbeitet sind, deren Echtheit aber durch die auf der Rückseite befindlichen, völlig unberührten Zeichnungen nach Antiken bestätigt wird. — In die gleiche Zeit gehört die schöne Bisterzeichnung zu einem nicht mehr nachweisbaren Breitovalbild: der tote Christus von Engeln gehalten, in der Handzeichnungssammlung der Uffizien (Abb. 200).
[4] Boschini, Carta del Navegar, pag. 140.
[5] Boschini, Le ricche minere della pittura veneziana, Venezia 1674, im Abschnitt „disegno".

[6] Die Fußwaschungsdarstellung bei Lord Farenham in Irland ist dem Bilde im Escorial unzweifelhaft vorangegangen. Die Komposition erscheint vielmehr in altem Sinne zusammengezogen, die Verbindung der einzelnen Figuren enger, fast ängstlicher (man beachte z. B. den mittleren, im Profil gesehenen Apostel am Tisch, der im früheren Bilde dadurch, daß er den linken Arm nach vorn streckt, den Anschluß an die Nachbarfigur gewinnt, während er im Bilde des Escorial die Arme verschränkt hält). Die Architektur ist noch nicht so reich, auch noch nicht so sehr auf die Wirkung Hell-Dunkel gestellt. Die Hand des Petrus ganz rechts zeichnet sich nicht so stark als Silhouette ab. Johannes legt die eine Hand auf seine Brust. Nur Christus trägt Nimbus, die Apostel nicht.

[7] Francesco Salviati wirkte 1539 in Venedig; als er Venedig verließ, blieb sein Schüler Giuseppe Porta dort zurück. Der Einfluß der römisch-florentinischen Künstler auf die einheimischen Maler war offenbar ein sehr bedeutender (vgl. Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXXV, S. 195).

[8] L. Fröhlich-Bum, Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI, S. 193.

[9] Hadeln, Zeitschr. f. bild. Kunst XXXIII, S. 27ff.

[10] L. Fröhlich-Bum a. a. O., Fig. 37.

[11] Abb. ebenda Fig. 38.

[12] Träfe die fast allgemeine Annahme, Schiavone sei 1522 geboren, also 4 Jahre jünger als Tintoretto, wirklich zu, so könnte schwerlich von einem weitgehenden Einfluß des in den betreffenden Jahren erst 18—20 Jahre alten Malers auf Tintoretto gesprochen werden. Indes läßt die Nachricht, Schiavone sei 60 Jahre alt geworden, im Verein mit dem sicher erhaltenen Todesjahr (1563), ein viel früheres Geburtsdatum (gegen 1503) glaubhaft erscheinen. Die Nachricht, daß Vasari schon 1540 oder 1542 ein großes Ölbild bei Schiavone bestellt habe, und die große Anzahl der Bilder des Malers verbietet die Hypothese eines zu späten Geburtsjahres. Vgl. Hadeln, Ridolfi-Ausgabe Bd. I, S. 247.

[13] Vgl. die Rekonstruktion bei G. Ludwig, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXIII, S. 36—37.

ZU KAPITEL III

[1] Abb. Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchsten Kaiserhauses XXXI, Fig. 63, S. 187 (L. Fröhlich-Bum). – Die Zuschreibung an Schiavone scheint uns nicht gesichert.

[2] Vgl. E. Tietze-Conrat, Kunstgeschichtl. Anzeigen, 1913, S. 84ff.

[3] Jahrb. d. preuß. Kstslgn XLII, S. 88 (Hadeln).

[4] Der Einfluß Parmigianinos auf Tintoretto darf nicht überschätzt werden; es fehlt in den Werken des venezianischen Meisters durchweg der für den Künstler von Parma so überaus charakteristische Vertikalismus, den andere florentinisch-römische Maler wie Francesco Salviati in viel höherem Maße von Parmigianino übernommen haben (vgl. H. Voß, Graphische Künste, Beiblatt, 1912, S. 70). Auch das schlanke Körperideal haben zahlreiche florentinisch-römische Maler der Spätrenaissance mit Tintoretto gemeinsam, wenn auch selten jener Grad erreicht wird, wie ihn die angeführten Beispiele von Tintoretto (aus den Legendenbildern der hl. Ursula und Katharina) zeigen.

[5] Nicht als ob Tintoretto der einzige Venezianer gewesen wäre, in dessen Bildern abwärtsstürzende Figuren gelegentlich eine besondere Rolle spielten. Wir haben schon oben (Anm. 7 zu Kap. II) bemerkt, wie durchgreifend und allgemein der römische Einfluß in der venezianischen Malerei zeitweise gewesen ist; so beobachten wir sehr früh, namentlich auch bei Veronese, derartige von Michelangelo inspirierte Figuren, z. B. in den in den fünfziger Jahren entstandenen Deckenbildern der Sala del Consiglio dei Dieci und der anstoßenden Säle im Dogenpalast (man vergleiche insbesondere Paolos jetzt im Louvre befindliches Bild „Jupiter schleudert Blitze gegen die Verbrechen"). Das Unterscheidende ist aber, daß Tintoretto derartige römische Motive ganz anders seinem eigenen Stil assimiliert hat, während sie bei Veronese mehr oder minder äußerlich aufgepfropft bleiben und daher auch im Laufe der Entwicklung abgestoßen werden. – Auf die Beziehungen Tintorettos zu Veronese einzugehen, würde hier zu weit führen; vielleicht findet sich hierzu in einem Exkurs in Band III Gelegenheit. Daß Tintoretto sich nicht selten ganz deutlich an Paolos Stil angelehnt hat, darf indes nicht unerwähnt bleiben. Wir verweisen nur auf die nach Ridolfi in Nachahmung von Paolo Veronese gemalte „Himmelfahrt Mariä" in Gesuiti, mit der

man einmal die Darstellung gleichen Gegenstandes von Paolo Veronese in der venezianischen Akademie vergleiche, um die großen Ähnlichkeiten, sowohl in der gesamten Auffassung, wie in der Komposition und in den einzelnen Typen zu erkennen. Veroneses Figur der aufschwebenden Maria selbst findet eine noch deutlichere Analogie in Tintorettos Assunta im Museum zu Dijon (Abb. 91).

ZU KAPITEL IV

[1] Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 191.

[2] Vgl. den Auktionskatalog der Samml. Oskar Moll, Berlin, Paul Cassirer 1917, und F. Schottmüller im Cicerone, 1917, S. 103.

[3] W. Ostwald, Die Farbenfibel, 2.—3. Aufl., Leipzig 1917, S. 21ff.; die Farbschule, Leipzig 1919, S. 24ff., S. 34ff.

[4] D. Katz, Die Erscheinungsweisen der Farben und ihre Beeinflussung durch die individuelle Erfahrung. Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane. Ergänzungsband VII.

[5] Vgl. über Farbkomposition und alle anderen Begriffe farbiger Behandlung E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei, Parchim 1914.

[6] Vgl. über den Florkontrast namentlich Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie, 6. Aufl., Leipzig 1910, Bd. II, S. 222.

[7] W. v. Bezold, Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, 2. Aufl., bearb. von W. Seitz, Braunschweig 1921, S. 148.

[8] Im Gegensatz zu Delacroix selbst haben zeitgenössische Kritiker gerade umgekehrt eine enge Beziehung des Delacroix zu Tintoretto empfunden, vgl. Stendhal-Beyle, Mélanges d'Art et de la Littérature, Paris 1867, S. 179ff.

[9] Einzelne neuere Kunsthistoriker haben zwar in Spätwerken Rembrandts, wie dem Claudius Civilis in Stockholm, die Verwendung von Blau finden wollen, in Wirklichkeit ist aber dieses Blau, wie durch eine eingehende Untersuchung des Bildes unsererseits festgestellt wurde, ein reines Grau und gewinnt das blaue Aussehen lediglich durch komplementäre Induktion (vgl. oben S. 125).

[10] Das in den Jugendwerken Tintorettos gebräuchliche Karminrot ist in den Lichtern etwa = 15 le (nach der Terminologie der Ostwaldschen „Farbnormen"), in den Schatten etwa = 22 pl. Das Purpurrot der Spätwerke entspricht (in den Lichtflächen) etwa 15 ni der Farbnormen. — Zu der Farbmessung nach Ostwald sei bemerkt, daß wir hierbei natürlich nur die Farben in ihrem jetzigen Aussehen festzustellen imstande sind; die großen Veränderungen, die die Farben durch trüben Firnis, durch Mangel an Beständigkeit usw. erfahren haben, müßten in jedem einzelnen Falle bekannt sein und berücksichtigt werden, wenn man das ursprüngliche Aussehen der Farbe gewinnen wollte. Als Beispiel der außerordentlich starken Veränderung, die gerade der Firnis den Farben zufügt, führen wir das Grünblau in der „Findung des Moses" in Potsdamer Privatbesitz an: das lebhafte Grünblau (im Rock der Prinzessin) erweist sich bei genauer Feststellung als ein gebrochenes Gelb (Lichter = 00 ge, Schatten = 00 pn)!

[11] Über die von ihm untersuchten Stücke schreibt uns Eibner: „Einzelne plattige, scharfkantige, durchscheinende Teilchen von rein karminroter Farbe. Auf Zusatz von Ammoniak findet kein Auslaufen statt. Mit Kalilauge wird das Rot ohne Auslaufen langsam violett. Salzsäure stellt das Rot nicht wieder her. Also ist kein Cochenille-Karmin-Florentinerlack vorhanden. Das Rot ist *Krapplack*."

[12] Dieser gelbe Ton ist in den Lichtern = 13 pg, in den Schatten = 13 pi, in Spätwerken im allgemeinen etwas rötlicher (= 14 pg), bei den früheren Venezianern (Palma) ein wenig heller (= 13 le).

[13] E. Raehlmann, Über die Farbstoffe der Malerei, Leipzig 1914, S. 37.

[14] Eibner teilt als Resultat seiner Untersuchung mit: „Keine Mischfarbe aus Gelb und Blau, sondern einheitliche dunkelgrüne, knollige Stückchen; halbdurchsichtig; durch verdünnte Säuren und Alkalien Färbung nicht verändert. Nach Behandlung mit Salzsäure Eisenreaktion. Durch Verglühen gelbbraun werdend. Die Farbe ist daher eine Grünerde."

[15] E. Raehlmann a. a. O. S. 13.

[16] Das erste Gutachten Eibners betrifft kleine Fragmente aus dem für den blauen Ton in Tintorettos späteren Werken so außerordentlich typischen Blau des Mantels Christi im Bilde „Christus bei Maria und Martha" der Münchner Pinakothek: „Es wurden sämtliche übersandten Bruchstücke untersucht. Alle enthalten denselben blauen Farbstoff in größeren oder geringeren Mengen. Andere bunte Farbstoffe sind abwesend. Das Blau machte in allen Stücken den Eindruck, einheitlich zu sein. Es bildet ausnahmslos scharfkantig durchsichtige, glasartige, meist tiefblaue, aber auch hellere Stücke. Sie liegen voneinander getrennt in einer grauen, ebenfalls durchsichtigen Grundmasse; Merkmale des natürlichen Ultramarins. Dieses Blau wird weder durch Alkalilauge, noch durch Glühen zerstört, oder schwarz. Es besteht also weder aus einem blauen Lack, noch ist es Berlinerblau oder Kupferlasur (Bergblau). Dagegen verschwindet es auf Zusatz von Salzsäure sehr bald und ohne andere blaue Anteile zu hinterlassen. Es ist also auch nicht Kupferfrittenblau, noch Kobaltblau und enthält keinen dieser beiden blauen Farbstoffe beigemischt. Die Salzsäure bleibt hiebei farblos; Blutlaugensalz gibt keine Rotfärbung. Also ist Bergblau (Kupferlasur) sicher abwesend.
Die Untersuchung hat ergeben, daß in den untersuchten Stücken nur ein einzelner blauer Farbstoff vorhanden ist und daß dieser der natürliche Ultramarin oder Lapis lazuli ist. Dieses Blau entstammt also keiner modernen Übermalung."
Über eine blaue Gewandfarbe aus dem Gonzagazyklus der Pinakothek schreibt Eibner:
„Scharfkantige dünne, in der Größe verschiedene Bruchstücke und Splitter von rein blauer Farbe. Durchsichtig und in der Farbenintensität verschieden; untermischt mit farblosen Stücken und Splittern. Durch Kalilauge unverändert. Verdünnte Salzsäure bringt das Blau zum Verschwinden unter Zerfall der Stücke. Keine Kupferreaktion. Das Blau ist also natürlicher Ultramarin."

[17] Gerade hier freilich darf der Erhaltungszustand nicht außer acht gelassen werden: es ist nicht gänzlich ausgeschlossen, daß die Venezianer ein nicht dauerhaftes Pigment zur Herstellung des lila Tones verwandt haben, daß zahlreiche jetzt braun erscheinende Farbflächen ursprünglich lila Ton zeigten.

[18] E. Raehlmann, Über die Maltechnik der Alten, Berlin 1910, S. 16.

[19] W. Ostwald, Malerbriefe, Leipzig 1904, S. 125.

[20] E. Raehlmann, Über die Farbstoffe der Malerei, Leipzig 1914, S. 44.

[21] H. Ludwig, Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister. 2. Aufl. Leipzig 1893.

ZU KAPITEL V

[1] André Suarèz, Eine italienische Reise, Leipzig 1914. Verlag der Weißen Bücher. Übers. Dr. F. Blei. S. 228–230.

[2] H. Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance, Berlin 1912. III, 1. Abtlg. S. 25.

[3] Joachim v. Derschau, Zum geistigen Gehalt der Gemälde Tintorettos in der Scuola di S. Rocco in Venedig, Heidelberg 1911.

[4] Vergl. oben Anm. 61 zu Kap. I.

[5] Thode, Repert. XXVII, S. 29f. – Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XLII, S. 101 f.

[6] Thode, Repert. XXVII, S. 34f.

[7] Vollständigkeit in der Aufzählung der Werke des Meisters ist in diesem I. Bande natürlich nicht beabsichtigt (vergl. das Vorwort); insbesondere mußte der größte Teil der (z. T. wegen schlechter Erhaltung) in ihrer Eigenhändigkeit nicht gesicherten Bilder ausgeschaltet werden.
Um gleichwohl einen Überblick über alle von Tintoretto behandelten Stoffe zu geben, bringen wir im folgenden in möglichst knapper Form, auch hier auf absolute Vollständigkeit Verzicht leistend, eine Aufzählung der wichtigsten in den Quellenschriften genannten, jetzt verschollenen Bilder (mit Ausnahme der Porträts), soweit dieselben im Text nicht erwähnt sind, sowie überhaupt aller derjenigen Werke des Meisters, die aus irgendwelchen Gründen bisher keine Stelle finden konnten, indem wir uns in der Anordnung dem üblichen ikonographischen Schema, dem wir auch oben im Text gefolgt sind, anschließen.

Von Darstellungen aus dem ALTEN TESTAMENT sind als verschollen anzuführen: Die Erschaffung der Eva; Gottvater spricht zu Adam und Eva: früher im Besitz der Gräfin Giulia Schiavoni-Sernagiotto in Venedig (Thode); Hagar und der Engel; die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai; Boas und Ruth; das Gastmahl des Belsazar (zu vergleichen ist ein Bild in Schleißheim, das die Galerieleitung demnächst von den entstellenden Übermalungen zu befreien beabsichtigt). Bei der „Opferung Isaaks" (Florenz, Uffizien) und der „Findung des Moses" (Wien, Staatsmuseum) ist die Autorschaft Jacopo Tintorettos als zweifelhaft zu bezeichnen. Erst während der Drucklegung dieses Buches bekannt geworden und lediglich aus diesem äußeren Grunde nicht in die Darstellung aufgenommen wurden folgende, von Hadeln (Zeitschr. f. bild. Kunst XXXIII, S. 27 ff. und S. 93) veröffentlichte Bilder: die Schöpfung der Tierwelt (Dogenpalast, Magazin) und die sechs Cassonetafeln des Wiener Staatsmuseums: Alttestamentliche Gerichtsszene, die Verheißung an David (2. Sam. 7), die Überführung der Bundeslade, Simsons Rache, die Königin von Saba vor Salomo, Gastmahl Belsazars. (Zur Ikonographie dieser Darstellungen vergleiche auch E. Tietze-Conrat in Kunstchronik, 1922, S. 33 ff.)
Bilder mit Darstellungen aus dem NEUEN TESTAMENT: Geburt Mariä: Schulbild (vielleicht eigenhändig; von uns nicht im Original geprüft) in Petersburg, Ermitage; Sposalizio: verschollen; Unbefleckte Empfängnis Mariä: Werkstattbild in der Stuttgarter Galerie; Gastmahl des Herodes: verschollen; Taufe Christi: übermaltes Bild in S. Giacomo dall' Orio in Venedig; Magdalena wäscht Christus die Füße: vielleicht eigenhändiges Frühwerk, im Escorial; Einzug Christi in Jerusalem: Bild in den Uffizien (Ridolfi beschreibt eine entsprechende Darstellung als Gegenstück zu einer, vermutlich mit dem Bilde der Corsinigalerie in Rom zu identifizierenden „Ehebrecherin"); Kreuztragung: Bild in der Sammlung Graf Sierstorpff in Eltville a. Rh., uns im Original unbekannt; ein Bild gleichen Gegenstandes, im Besitz von Richard Strauß, konnten wie ebenfalls neuerdings nicht nochmals überprüfen; das gleiche gilt von der „Kreuzabnahme" im Museum von Straßburg; der Gekreuzigte mit dem hl. Thomas von Aquino: verschollen; Himmelfahrt Mariä: zwei schlecht erhaltene Bilder in Venedig, Akademie und S. Polo; Bekehrung Pauli: mehrere verschollene Darstellungen; ein Inferno mit zahlreichen nackten Figuren: verschollen.
MADONNEN- UND KIRCHLICHE REPRÄSENTATIONSBILDER: Einige Einzeldarstellungen der Madonna; Madonna mit zahlreichen, im Halbkreise gruppierten Heiligen; Madonna mit Kind, Joseph und dem Erzengel Michael; die Familie des Toma Mocenigo anbetend vor der Madonna; die Madonna Kränze verteilend an die hl. Dominikus und Katharina; Madonna mit den hl. Rochus, Paulus, Nikolaus, Andreas und Bernardin, „in Nachahmung von Giovanni Bellini gemalt" (Boschini); Madonna mit den hl. Augustin, Katharina und einem Stifter; Madonna mit Kind in Lüften, mit Engeln und Cherubim, unten Christoforus mit dem Christuskind und ein Porträt: diese sämtlich verschollen; hl. Familie mit der hl. Katharina und dem links knienden Stifter: Dresdener Galerie, vielleicht eigenhändiges Frühwerk (?); der hl. Stephan empfiehlt Ungarn dem Schutze der Maria (?): eigenhändige Skizze im Ernst-Museum zu Budapest; der Doge Pietro Loredan, vom hl. Markus empfohlen, kniet bittflehend vor der in Lüften schwebenden Madonna, links und rechts seitlich die hl. Petrus und Ludwig von Toulouse, im Hintergrunde der Markusplatz: völlig übermaltes Wandbild der Sala del Senato im Dogenpalast; der tote Christus von Engeln gehalten, seitlich die Dogen Pietro Loredan und Marc Antonio Trevisan sowie die hl. Sebastian, Antonius Abbas, Johannes Ev., Dominikus, Isaak von Cordova und Markus: an der Thronwand der Sala del Senato, wie das vorgenannte Bild durch Restaurierung ganz entstellt, doch wohl zu Unrecht von Thode dem Meister abgesprochen; der tote Christus von einem Engel gehalten, im Beisein der hl. Katharina und eines Papstes (vermutlich Sixtus V.?): verschollen; Christus sitzend mit Aposteln und Heiligen: verschollen; Volto santo von Engeln angebetet: verschollen. – Inwieweit einzelne der hier als verschollen angeführten Bilder von den alten Autoren ungenau beschrieben sind und daher mit erhaltenen Darstellungen ähnlichen Gegenstandes identifiziert werden dürfen, kann in diesem I. Bande nicht untersucht werden.
HEILIGE UND MÄRTYRER. Zahlreiche Bilder sind verschollen oder untergegangen: Einzeldarstellungen des hl. Christoforus (Fresko), des hl. Michael, des hl. Vitalis zu Pferd (Fresko), des hl. Martin mit dem Bettler (vgl. die Zeichnung in den Uffizien, Abb. 202), des hl. Markus, das

Evangelium schreibend. Ferner ein Fries mit dem Leben der hl. Barbara; die Disputation der hl. Katharina; das Martyrium des hl. Laurentius; Darstellungen der hl. Magdalena; der hl. Rochus mit den hl. Paulus, Nikolaus, Andreas und Bernardin; die hl. Augustin und Filippus (Vasari); die hl. Augustin und Hieronymus (Boschini). – Eine Schulvariante der Versuchung des hl. Antonius in S. Trovaso befindet sich in der Gal. Harrach in Wien.

Von PROFANEN DARSTELLUNGEN sind zu nennen (außer den oben im Text erwähnten Schlachtbildern sowie den historischen Darstellungen, die bei den Brandunglücken im Dogenpalast zugrunde gegangen sind): Die Fresken Jupiter und Semele, Apoll und Marsyas, Aurora und Tithon, Cybele auf dem Löwenwagen; ferner Ganymed und ein Fries: der menschliche Lebenslauf; die Deckenbilder Apollo mit den Musen, Jupiter und Semele, Venus und Adonis; ferner Apollo krönt Dichter, Apollo als Hirt die Leier spielend, Juno, Schmuck an die Völker verteilend; acht im einzelnen nicht beschriebene „soggetti varii di Poesie"; das Bad der Calisto; eine Einzelfigur des Vulkan; die tiburtinische Sibylle mit Kaiser Augustus; ein Alter mit dem Tode verkettet (un Vecchio di chiaro oscuro, incatenato con la Morte; Boschini); Silen im Bette des Herkules, Herkules im Frauenschmuck vor dem Spiegel: diese sämtlich verschollen. – Ferner: die Gewalttat des Tarquin: schlecht erhaltenes Bild im Depot des Prado; zwei Figuren von Tugenden an der Decke der Sala del Senato im Dogenpalast, von Thode wohl zu Unrecht dem Meister aberkannt. – Über das Bild „Träume, die die Gottheiten senden" vgl. unten Anm. 34. Der Narziß (Hylas) in der Galerie Colonna in Rom stammt vielleicht von Schiavone. Zu den Fabeln aus Ovid vgl. oben S. 54.

Bemerkt sei noch, daß auf Abbildungen von Werken Tintorettos, die nicht in den II. Band unseres Buches aufgenommen werden konnten, aber in anderen Büchern oder Zeitschriften sich finden, im Text im allgemeinen nur dann hingewiesen ist, wenn diese Abbildungen an besonders entlegenen Stellen publiziert sind.

[8] Venetian art, exhibited at the New Gallery. London 1895. Taf. 62.

[9] Abb. Jahrb. d. Kstslgn d. allerhöchst. Kaiserhauses XXXI, S. 184 (L. Fröhlich-Bum).

[10] Die Auffassung Tintorettos ist durch das Bibelwort gerechtfertigt. Im IV. B. Moses, Kap. 21, V. 6 heißt es: Und Gott sandte auf das Volk die Schlangen, die *Sarafim*. V. 8 heißt es: Mache dir einen *Saraf*, setze ihn auf eine Stange usw. Das Wort Saraf kommt wiederholt in der Bibel vor, es wird als „geflügelte Schlange" aufgefaßt, dafür sind besonders zwei Stellen bemerkenswert: Jesaja 14, 29 u. 30, 6; beidemal werden die Sarafim als „geflügelt" bezeichnet. Jesaja 6, 2 f. sind Sarafim und deren Flügel erwähnt. An dieser Stelle werden aber die Sarafim nicht als Schlangenart, sondern als Engel aufgefaßt; das hebräische Wort ist aber natürlich dasselbe. Näheres bei Wellhausen, Reste des arab. Heidentums, S. 153.

[11] In einer viel früher entstandenen Darstellung freilich, die uns nur in einem Stich des Matham erhalten ist, hat sich Rubens eng an Tintorettos Bild beim Herzog von Westminster angelehnt, vgl. Jahrb. d. Kstslgn des allerhöchst. Kaiserhauses XXXIV, S. 178 u. 184 (Oldenbourg).

[12] Ungewöhnlich stark restauriert ist die Figur des Hosea (ebenda): eine breite Gewandfigur, auf einem Postament stehend, die rechte Hand auf die Brust gelegt, in der Linken ein Spruchband haltend und nach links emporschauend.

[13] Eine weitere, sehr schlecht erhaltene große Komposition der Verkündigung befindet sich in S. Isaia in Bologna: ein Hochbild, oben halbrund geschlossen; Maria kniet rechts mit ausgebreiteten Armen am Betpult, während der Engel in lebhafter Bewegung von links herannaht; oben Gottvater.

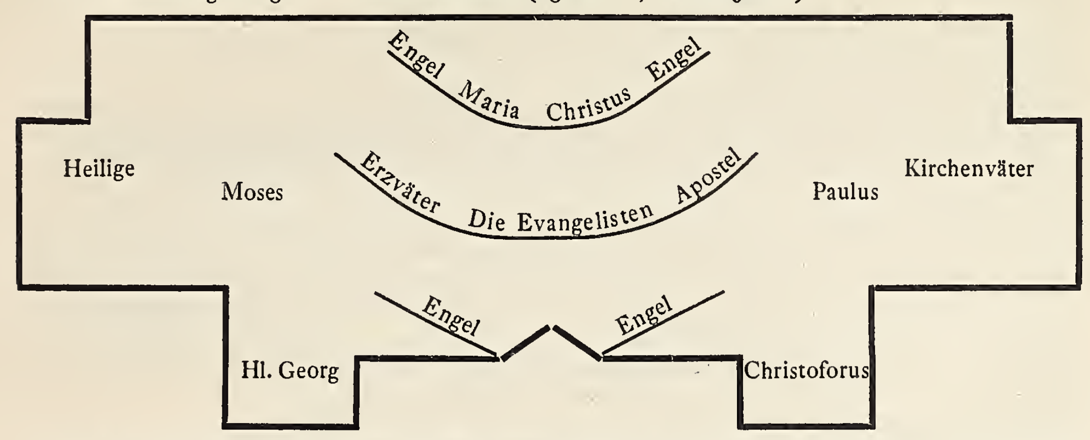
[14] Waagen, Treasures of art in Great Britain. London 1854. III, pag. 350.

[15] C. Justi, Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bonn 1888, Bd. I, S. 275.

[16] Eine Kopie der Kreuzigung von S. Rocco wurde von Tintorettos Töchtern als Altarvorsatz in Seidenstickerei gearbeitet. Dieselbe befand sich ursprünglich in S. Anna in Venedig, jetzt im Staatsmuseum in Wien.

[17] Vielleicht darf man dieses Bild (H. 1,55, Br. 1,30) in Verbindung bringen mit einer Auferstehung Christi, Figuren in halber Lebensgröße, die Ridolfi (op. cit. pag. 43) seinerzeit im Hause des Niccolò Corradino sah.

[18] Über eine weitere, völlig zum Repräsentationsbild gewordene Darstellung der „Auferstehung Christi" mit drei Magistratspersonen vgl. S. 230.
[19] „Un ritratto naturale nella figura di Sant' Agostino" (Ridolfi op. cit. pag. 30).
[20] La Divina commedia XXX, 38–39, 65–66, 100–103, 112–123, XXXI, 1–3. – Übersetzung von Stefan George.
[21] Zur Orientierung bringen wir hier das Schema (vgl. Bd. II, Abb. 185–186):



Unter den Heiligen auf der linken Bildseite bemerkt man in der linken oberen Bildecke die hl. Barbara, weiter rechts den hl. Rochus, über dem Türsturz ganz links den hl. Franziskus, rechts seitlich die hl. Justina, Agnes und Katharina. Hinter Moses werden die Köpfe von Abraham und Isaak sichtbar. Rechts oberhalb von Moses die Gestalt Davids. Links vom Evangelisten Markus schwebt Noah heran, rechts vom Evangelisten Johannes (auf der rechten Bildseite) das erste Menschenpaar. Unter den Kirchenvätern sitzt der hl. Augustinus am weitesten rechts, hinter ihm erblickt man seine Mutter, die hl. Monika. Ganz am rechten Bildrand die hl. Magdalena von Engeln umgeben. Links vom hl. Christoforus Rahel mit ihren Kindern. Ungeklärt ist die Bedeutung der unten ganz in der Mitte aufsteigenden Gestalt. — Im übrigen vgl. F. P. B. Osmaston, The Paradise of Tintoretto. Elkin Mathews 1910. – Über die Unterschiede des Pariser und Venezianer Bildes und die Gründe derselben vgl. Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XL, S. 122.
[22] Im Gegensatz zu Hadeln (Ztschr. f. bild. Kunst XXXIII, S. 95) sehen wir gerade in der Bildfüllung und der Art des Ausschnittes einen Beweis dafür, daß diese Madonnendarstellung nur ein Fragment ist. – Ob die zahlreichen, von den alten Autoren genannten Madonnenbilder dem Meister wirklich mit Recht zugeschrieben sind, muß angesichts der wenigen erhaltenen Madonnendarstellungen des Meisters dahingestellt bleiben; vielleicht handelt es sich auch bei diesen Bildern größtenteils um Darstellungen, in denen die Madonna in eine größere Handlung einbezogen ist.
[23] Die hl. Marina gehört zu den wenigen Heiligen, die als Frauen in männlicher Kleidung gelebt haben; sie wird regelmäßig mit dem Kinde im Arm dargestellt.
[24] Repertorium XLI, S. 96. — Vgl. über die Bilder Tintorettos im Dogenpalast auch Mary Pittaluga in L'Arte XXV, 1922, pag. 76 ff.
[25] Marino Sanuto, Diarii, Venezia 1900, Bd. LV, pag. 19. – Vgl. Thode, Repert. XXIV, S. 29. Hadeln, Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXXIV, S. 235.
[26] In Lovisas „Il gran teatro delle Pitture e Prospettive di Venezia", Bd. II.
[27] Unsere Beschreibung gibt die vollständige, in einem Stich des Andrea Zucchi erhaltene (in dem in Anm. 26 genannten Werke des Lovisa reproduzierte) Darstellung wieder; das Bild wurde später beschnitten.
[28] K. Voll, Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen, München 1914, Bd. II, S. 170 ff. — Nicht ohne Interesse ist es, Volls Urteil über das Bild zu hören, weil es wieder recht deutlich zeigt,

wie wenig wirkliches Verständnis Tintoretto auch in der neuesten kunstgeschichtlichen Literatur gefunden hat. Der Autor sagt von dem Gemälde der Brera: „Es ist kein stilvolles Bildwerk“ (!) und auf der gleichen Seite seines Buches von Tintoretto im allgemeinen: „Als Künstler ist er dem großen Hauptmeister (Tizian) nicht von fern (!) gleichgekommen, aber als Techniker ist er oft viel interessanter...“

[29] Zeitschrift f. bild. Kunst XXXIII, Abb. 7, S. 93 (Hadeln).

[30] Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege XIII, 3. Wien 1914, S. 13.

[31] Die über diesem Bilde befindliche sog. Reiterschlacht („S. Rocco in campo d'armata“) ist durch trüben Firnis fast unkenntlich geworden.

[32] Nach Ridolfi (op. cit. pag. 24) ist in diesem Bilde der Kardinal Brittanico dargestellt, der den Heiligen einst in Rom beherbergt hatte, und dem dieser zum Dank dafür ein Kreuzeszeichen in die Stirn einprägte, wodurch der Kardinal, als in Rom die Pest herrschte, vor der Seuche bewahrt blieb.

[33] a. a. O. S. 158—159.

[34] Ein in der Komposition verwandtes Gemälde großen Umfanges, H. 3,77, Br. 2,15, in Hochformat, rechteckig mit abgeschrägten Ecken, befand sich 1921 im Kunsthandel in Luzern. Es handelt sich hier vermutlich um das Bild, das Ridolfi in Casa Barba bei S. Pantaleone sah und folgendermaßen beschreibt (op. cit. pag. 46): „Un capriccio de' sogni, ed alcune Deità in un Cielo, con varie imagini delle cose apportate nel sonno alle menti de' mortali.“

[35] Jahrb. d. preuß. Kstslgn XXIII, S. 121 (Wickhoff).

[36] Ridolfi op. cit. pag. 35. Die Übersetzungen nach K. Escher.

[37] K. Escher, Repert. XLI, S. 93.

[38] Die dargestellte Begebenheit ist beschrieben in Calvete, Felicissimo viaje de ... Don Phelippe ..., Antwerpen 1552, Fol. 36 v.

[39] Das erste der Bilder stellt den Sieg dar, den Vittore Soranzo bei Argenta über Sigismondo d'Este 1482 davontrug (Abb. 152), und trägt die Inschrift: Praelio et nobilitate et multitudine captivorum insigni ad Argentam attestinius princeps superatur.

Das zweite Bild, die Verteidigung von Brescia durch Francesco Barbaro gegen Filippo Maria Visconti, Herzog von Mailand (1438) (Abb. 150), zeigt ganz oben links den jugendlichen Feldherrn und neben ihm eine brescianische Edelfrau, die beide aufs standhafteste alle Härten der Belagerung ausgehalten hatten, um den Einwohnern ein Beispiel zu geben. Großartig ist der Gestus des das Schwert schwingenden, außerhalb der Stadtmauern befindlichen brescianischen Kriegers. — Die Inschrift lautet: Calamitosissima ex obsidione, consilio in primis multimodaque praefecti arte, Brixia servata.

Das folgende Bild stellt den Sieg des Jacopo Marcello über die Aragonesen bei Gallipoli (1484) dar (Abb. 153) und trägt die Inschrift: Aragonio, cum sociis totius Italiae armis niteretur, Gallipolis adimitur.

Das letzte Bild, der „Sieg Stefano Contarinis auf dem Gardasee 1440“ (Abb. 151), zeigt die Inschrift: Insubrum in Benaco disjecta classis, versi in fugam duces, superioribus victoriis magnisque regibus captis, exultantes.

[40] Zara hatte sich 1346 gegen die venezianische Herrschaft empört und die Soldateska des Königs Ludwig von Ungarn bei sich aufgenommen. Das Bild schildert die Rückeroberung von Zara durch die Venezianer unter Führung Marco Giustinianis.

[41] a. a. O. S. 101.

[42] C. Justi, Velazquez, Bonn 1888, Bd. I, S. 277.

VERZEICHNIS DER IN BAND I ERWÄHNTEN UND DER IN BAND II ABGEBILDETEN WERKE DES JACOPO TINTORETTO NACH STANDORTEN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN

S. 29, Z. 14 v. u.: Das Bildnis des Dogen Girolamo Priuli, früher in der Wiener Akademie, wurde 1919 nach Venedig überführt. – S. 31, Z. 4 v. u.: Das Miniaturporträt des Giacomo Soranzo, z. Zt. als ein Teil der Miniaturenkollektion des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in der Münzensammlung des Wiener kunsthistorischen Museums ausgestellt, konnten wir neuerdings nicht wieder im Original überprüfen. – S. 33, Z. 19 v. ob.: Ragione *delle Camere*. – S. 37, Z. 4 v. u.: *Arena*-Kapelle. – S. 38, Z. 8 v. ob.: *überführt*. Über drei weitere, von Tintoretto gemalte, demselben Zyklus angehörende Darstellungen: Die Schöpfung der Tierwelt, Die Erschaffung der Eva, Gottvater spricht zu Adam und Eva vgl. S. 267. – S. 53, Z. 5 v. ob.: *Stifter*. – S. 56, Z. 17 u. 18 v. u.: „der Grablegung im Escorial“ ist zu streichen. – S. 65, Z. 8 v. u.: *Marina*, Cosmas und Damian. – S. 80, Z. 16 v. ob.: Abb. *68*. – S. 105, Z. 10 v. ob.: *früher* bei Fischer, New York.

INHALT

ERSTER BAND

KAPITEL IV. FARBE UND LICHTWIRKUNG

KAPITEL V. DER INHALT DER DARSTELLUNGEN

Dieses Werk
wurde im Auftrage des Verlages
R. Piper & Co. in München hergestellt. Den Druck
des Textbandes besorgte die Spamersche Buch-
druckerei in Leipzig, den des Bildbandes die Buch-
druckerei A. Wohlfeld in Magdeburg. Den Einband
fertigte nach Entwurf von Prof. F. H. Ehmcke in
München die Spamersche Buchbinderei in Leip-
zig an. Außer der allgemeinen Ausgabe
erschien eine numerierte Ausgabe
in 200 Exemplaren auf echt
Zandersbütten.